ALPHA INSTITUTE FOR MULTICULTURAL STUDIES

"Gh. Şincai" Institute for Social Sciences and the Humanities

Petru Maior UNIVERSITY of TÎRGU MUREŞ

DISCOURSE AS A FORM OF MULTICULTURALISM IN LITERATURE AND COMMUNICATION

Arhipelag XXI Press
Tîrgu Mureș, 2015

Discourse as a Form of Multiculturalism in Literature and Communication
ISBN: 978-606-8624-21-1

Section: Literature

Edited by:
The Alpha Institute for Multicultural Studies
Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș, România
Tel./fax: +40-744-511546
Email: iulian.boldea@gmail.com

Published by:
"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureș, 2015
Tîrgu Mureș, România
Email: tehnoredactare.ldmd3@gmail.com

Contents

ABSURDUL ŞI MIZA PROTESTULUI LUCID LA CAMUS
Carmen Petcu
Prof., PhD, University of Craiova 18

AUTONOMIA ESTETICULUI, I.L.CARAGIALE ȘI L.NEGOIȚESCU
Mircea A. Diaconu
Prof., PhD, ”Ștefan cel Mare” University of Suceava 31

LUCIAN BLAGA AND THE OPEN MYSTERY OF THE ORIGIN
Dorin Ştefănescu
Prof., PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu-Mureş 38

ION AGÎRBICEANU’S PROSE, BETWEEN REALISM AND FANTASTIC
Iulian Boldea
Prof., PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 45

ON ABSENCE IN LITERATURE, PHILOSOPHY AND LITERARY CRITICISM
Virgil Podoabă
Prof. PhD, ”Transilvania” University of Braşov 56

AMELIA PAVEL, “ANOTHER WITNESS”. ABOUT A VISUAL MARK OF THE DISTANCE
Emanuela Ilie
Assoc. Prof., PhD, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 69

POETRY AS A WEAPON
Ovidiu Morar
Assoc. Prof., PhD, ”Ștefan cel Mare” University of Suceava 79

THE URGE FOR POWER AND CHARACTERS’ CONSTRUCTION IN ALEXANDRU ECOVOIU’S NOVELS
Marius Nica
Assoc. Prof., PhD, ”Petroleum-Gas” University of Ploiești 99

LETTRES INEDITES DE CIORAN A SON FRERE AUREL DANS L`ARCHIVE DE LA BIBLIOTHEQUE ASTRA DE SIBIU
Rodica Brad
Assoc. Prof., PhD, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 107

HOME – TOPOPHILIA AND TOPOPHOBIA IN BUJOR NEDELCOVICI’S NOVELS
Serenela Ghițeanu
Assoc. Prof., PhD, ”Petroleum-Gas” University of Ploiești 118

E.M. REMARQUE’S WORLD
Radu Mirela
Assist. PhD, ”Titu Maiorescu” University of Bucharest 129

THE OTELLO LIBRETTO IN THE VERDI-BOITO CORRESPONDENCE

Letiția Goia

Assist., PhD Student, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca 134

ROMANIAN RESPONSES TO WILLIAM FAULKNER'S FICTION

Anca Mureșanu

Assist., PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 145

THE FABLE AS AN INSTRUMENT OF MORAL EDUCATION

Olga Kaiter

Assist. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța 156

THE LANGUAGE OF THE SELF IN JONATHAN COE'S THE TERRIBLE PRIVACY OF MAXWELL SIM

Adina Pruteanu

Assist. Prof., PhD, University of Oradea 164

CAMIL PETRESCU – PUBLICIST

Ariana Bălașa

Assist. Prof., PhD, University of Craiova 176

CAMIL PETRESCU'S AUTHENTICITY

Radu Mirela

Assist. PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 187

REVISITING EXPLORATORY PATTERNS AND CULTURAL STEREOTYPES – ENGLISH TRAVELLERS AND ROMANIAN ITINERARIES

Simona Catrinel Avarvarei

Assist. Prof., PhD, "Ion Ionescu de la Brad" University of Iași 198

THE PORTRAIT OF A CHOSEN ONE?

Mirela Dredețianu

Assist. Prof., PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureș 206

THE ROMANTIC REVIVAL

Carmen Antonaru

Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Brașov 216

THE PRINCE CHARMING OF THE TEAR FAIRY-TALE AND THE ANTICIPATION OF THE EMINESCIAN FANTASTIC

Georgeta Amelia Motoi

Assist. Prof., PhD, University of Craiova 226

BLOOD UTOPIA. EXPERIMENTATION WITH BLOOD IN CONTEMPORARY ART

Florina Codreanu

Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca 234

THE CONCEPTS OF "ABSOLUTE" AND "RELATIVISM" IN IAN McEWAN'S ATONEMENT
Ana-Blanca Ciocoi-Pop
Assist., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu
and Miruna Ciocoi-Pop
PhD Student, "Vasile Goldiș" Western University of Arad 245
BEYOND THE WILD WEST LITERATURE: THE COWBOY – HERO OR ANTI-HERO?
Olga Kaiter
Assist. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța..... 252
THE IN BETWEENNESS OF THE SELF OR TORN BETWEEN TWO IDENTITIES
Delia-Maria Radu
Assist. Prof., PhD, University of Oradea 267
THE DRAMATIC CONFLICT IN THE MODERN DRAMA – BETWEEN NECESSITY AND TEXTUAL AUTONOMY
Diana Nechit
Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 274
ELEMENTS OF THE COMMUNIST IMAGINARY IN THE NOVEL "UN OM DIN EST" BY I. GROȘAN
Lavinia-Ileana Geambei
Assist. Prof., Phd, University of Pitești..... 285
THE SPECULATIVE DEVIATION OF THE REALIST PROGRAMME IN THE GOLD, GLORY AND LOVE SHORT STORY
Georgeta Amelia Motoi, Assist. Prof., PhD, University of Craiova 295
ERROR, IMPIETAS AND AUCTORITAS IN OVID'S METAMORPHOSES
Iulian-Gabriel Hrușcă
Assist., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 303
LUDIC MECHANISMS IN JOHN FOWLES'S THE MAGUS
Irina Dincă
Assist. Prof., PhD, West University of Timișoara 312
LOST IN TRANSLATION? THE BUILDING OF THE ORIENTAL OTHER IN LAWRENCE DURRELL'S JUSTINE AND ITS ROMANIAN TRANSLATION
Miruna Ralea
Assist. Prof., PhD, University of Bucharest..... 324
MILLENARIANISM AND LIMINALITY IN ANDREI CODRESCU'S MESSI@H
Mihai Ion
Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Brașov 336

ATYPICAL FACETS OF EUROPEANISM IN ROMANIAN LITERATURE

Nicoleta Sălcudeanu

Scientific Researcher, PhD, "Gh. Șincai" Institute of Research for Social Sciences and the Humanities, Tîrgu Mureș 343

POSTMODERNISM AS A PARADIGM

Alina Roșcan

Assist., PhD, "Carol I" National Defense University of Bucharest 348

THE ADVENTURE OF A EVA ULTIMA IN THE WORLD OF MARIONETTES

Aurora Manuela Bagiag

Assist. Prof., PhD, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca, ... 362

LES GISEMENTS SOUTERRAINS DE L'ÉCRITURE CHEZ HENRY BAUCHAU

Corina Bozedean

Assist. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 376

THE BOOK OF HAPPENINGS OR THE BOOK ABOUT ANA/METAMORPHOSIS OF FICTION IN ŞTEFAN AGOPIAN'S VISION

Laurențiu Ichim

Assist. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 385

THE RITUALS OF TEMPORAL REGENERATION IN CARAGIALE'S FICTION

Antonia Pâncotan

Assist. Prof., PhD, "Partium" Christian University of Oradea 397

FIGHTING NATURE WITH TOBACCO: SCIENCE AS A SYSTEM OF BELIEFS IN MILEN RUSKOV'S THROWN INTO NATURE

Roxana Elena Doncu

Assist. Prof., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest 409

THE BIRTH OF AN IDENTITY LANDMARK: SOME THEORETICAL NOTES ON HISPANIC-AMERICAN MODERNISM

Alina Țiței

Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 419

THE MIRROR AND DOUBLE MOTIFS IN GRAŢIAN SZÉKELY'S NOVELS

Dana Nicoleta Popescu

Scientific Researcher III, PhD, "Titu Maiorescu" Institute of the Romanian Academy, Timișoara 428

TWO YEARS WITHOUT DORIS LESSING

Alina Vișan

Assist. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița 438

MATTERS OF CONCERN IN FOLKLORE FOR THE TRANSYLVANIAN SCHOOL'S AMBASSADORS
Aurelia Mariana Mărginean (Neagoie)
"1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 445
IMAGINARY VS. IMAGINAL IN MAX BLECHER'S PROSE
Nicoleta Hristu (Hurmuzache)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 457
MONSTER BEAUTY IN THE NOVEL MICHELANGELO ELECTRIC
Monica Simon
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 468
MODERNISM AND MODERNITY IN AUREL GURGHIANU`S POETRY
Szabo Zsolt
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 482
INFLUENCES OF THE FOLKLORE NOVEL ON THE CONSTRUCTION OF THE PROTAGONIST OF MANOIL BY DIMITRIE BOLINTINEANU
Viviana-Sabina Brătuc
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 492
THE POSTWAR PERIOD. COMMUNISM AND LITERATURE
Maria Lucreția
Sturtzu, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 500
IUSTIN PANȚA AND THE GENERATION OF THE 90S
Sînziana Șipoș
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 511
ELIADE AND EMINESCU: THE STRUGGLE AGAINST TIME
Teodora Elena Weinberger
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre 521
"MARRIAGE IN HEAVEN" – FROM HARMONY TO THE BITTER TASTE OF THE ABSOLUTE
Mihaela-Alina Chiribău-Albu538
PhD, "Ferdinand I" National College, Bacău 538
THE NOSTALGIA OF FLIGHT
Georgeta Cozma
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre 552
EGYPTOMANIA IN ANTIQUITY AND IN MODERN WORLD LITERATURE. IMAGINARY, INTERCULTURAL CONTEXT AND MENTALITY
Renata Tatomir
Assoc. Prof., PhD, "Hyperion" University of Bucharest 566

UNSELVING AND VISION IN IRIS MURDOCH'S "NUNS AND SOLDIERS"
Clementina Mihăilescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 582
MODERNIST POETIC MANIFESTOES
Dragoș Avădanei
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 592
DISEASE AS A CULTURAL EXPERIENCE- A LITERARY ANTHROPOLOGICAL APPROACH
Gabriela-Mariana Luca
Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeș" University of Timișoara 604
COMPLEXES OF THE ROMANIAN CULTURAL PROMODERNISM
Adrian Petre Popescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 614
MIRCEA CĂRTĂRESCU'S THE LEVANT, A POSTMODERN EPIC WITH A BALKANIC SCENT
Liliana Truță
Assoc. Prof., PhD, "Partium" Christian University of Oradea 622
GIOVENALE VEGEZZI RUSCALLA AND THE FIRST ROMANIAN LITERATURE COURSES IN ITALY
Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest 633
„PEREGRINUL" („THE PILGRIM") BY ION CODRU DRAGUSANU: A MULTICULTURAL SYNTHESIS OF EUROPE
Cristian Moroianu
Assoc. Prof., PhD, University of Bucharest / "Iorgu Iordan-Al. Rosetti" Institute of Linguistics of the Romanian Academy 649
THE FEMININE IMAGINARY BETWEEN THE EURYDICE'S HUSH AND GORGON'S HARDENING
Victoria Fonari
Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova, Chișinău 663
THE PARADOX OF PARODY: "AMONG (SCHOOL) CHILDREN"
Dragoș Avădanei
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 671
THE LABYRINTH OF MIRRORS. JENNIFER JOHNSTON – THE ARTIST OF MANIFOLD REFLECTIONS
Dorina Loghin
Assist. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 683
DIMITRIE ANGHEL AND THE POETIC LANGUAGE AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY
Cosmina Andreea Roșu
PhD Student, University of Pitești 696

THE QUINTESSENTIAL POETRY: ALEXANDRU VLAD AND ROBERT FROST
Andreea Marcela Pop
PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 703
SACRED AND SACRALITY IN POSTWAR POEMS
Bianca Cruciu, PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 710
BUJOR NEDELCOVICI AND THE NOVEL OF REDISCOVERY
Annamaria Popa
PhD Student, University of Oradea..... 715
THOMAS PYNCHON: THE ENCYCLOPAEDIC NOVEL
Ofelia Tofan (Al-Gareeb)
PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 721
THE LITERARY GYPSY GIRL – AN ELEMENT THAT DESTABILIZES MORAL CONVENTIONS AND ORDER
Puskás-Bajkó Albina
PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 734
FROM THE STRONG POINTS OF THE ”VULNERABLE HEEL”
Anamaria Dobrescu (Popa)
PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 745
ANTON PANN AND THE FOLKLORIC ERRUDITION
Ileana Șendrescu (Băluță)
PhD Student, University of Pitești 754
POETIC TRANSYLVANISM IN THE WRITING OF ADY ENDRE
Carmen Hurubă (Dudilă)
PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 761
THE METAMORPHOSIS OF FEELINGS IN THE POETRY OF NICHITA STĂNESCU
Teodora-Georgiana Amza
PhD Student, University of Pitești 769
THE ROMANIAN NOVEL. FROM HISTORICAL VARIATION TO SYNCHRONISM
Aurel Scridon
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre 778
BEHIND CLOSED DOORS: NEO-VICTORIAN ADAPTATIONS OF WILKIE COLLINS’S THE WOMAN IN WHITE
Elena Enciu
”Ovidius” University of Constanța 792
LES PETITS DESTINATAIRES DES CONTES DE FÉES
Ioana Cecilia Botar
”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia 802

THE PROPAGANDISTIC DIMENSION OF TEACHING ROMANIAN LITERATURE IN SCHOOLS BETWEEN 1948-1964

Cosmina Cristescu

PhD, ”Transilvania” University of Brașov 809

CANADIAN LITERARY CANONS IN ROMANIAN TRANSLATION(S)

Ana-Magdalena Petraru

PhD, Postdoc Researcher POSDRU/159/1.5/S/140863, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 823

THE FAIRYTALES RECEPTION AND THE POWER OF READER

Ioana Cecilia Botar

”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia 837

OCTAVIAN PALER, AVENTURI SOLITARE - CONTRAJURNAL LA MARE [SOLITARY ADVENTURES – SEASIDE COUNTER-DIARY]. FROM THE SELF TO THE WORLD

Lucia-Luminița Ciucă

PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galați 852

ASPECTS OF DEPRESSION IN EMINESCU’S TEXTS

Dan Pătrașcu

PhD, ”Mihai Eminescu” National College, Buzău 867

FROM ABULIUS TO ZOTTA – COSTACHE OLĂREANU

Elena Lazăr (Burlacu)

PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 876

DENIAL AND DECONSTRUCTION IN THE AFRICAN NOVEL OF DISILLUSIONMENT

Daniela-Irina Darie

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 882

TONI MORRISON'S BELOVED - AN ECOFEMINIST APPROACH

Dragoș Osoianu

PhD Student, ”Ovidius” University of Constanța 896

BILDUNGSROMAN CHARACTER IN THE MEMOIRS OF TIMOTEI CIPARIU, ION CREANGĂ AND LUCIAN BLAGA

Simona Oarga (Pintea)

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia 908

A GLIMPSE INTO WUTHERING HEIGHTS

Elena Atudosiei

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 921

EROTISM VS COMMUNISM IN THE WORKS OF RADU ȚUCULESCU

Paula Petruțiu

PhD Student, University of Oradea 931

FROM THE RHYTHM OF THE CORPUS TO THE RHYTHM OF THE BODY

Anamaria Lupan

PhD Student, Joint Degree, ”Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca / ”Blaise Pascal” University of Clermont-Ferrand, France 935

RELIGIOUS IMAGINARY IN THE POETRY OF NICOLAE IONEL

Andrada Mare

PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 946

THE REPRESENTATION OF THE ANGEL IN STĂNESCU’S POETRY

Valeria Cioată

PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 954

CRISTIAN MYTH METAMORPHOSES IN JEAN-PAUL SARTRE’S WORKS

Constanța Nițâ

Assist. Prof., PhD, University of Oradea 963

INNOVATIONS AND CONTINUITIES IN ALEXANDRU IVASIUC’S WRITING

Paula Ioana Bacter (Bronț)

PhD Student, University of Oradea 974

ASPECTS OF MAGIC REALISM IN FANUȘ NEAGU`S NOVEL ”THE ANGEL CRIED OUT”

Violeta Marinescu

PhD Student, Romanian Academy 984

ITALIAN POSTMODERNIST SCENT

Carmen Elena Florea

PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 993

VASILE ALECSANDRI’S JOURNAL

Mihaela Stanciu

PhD, Independent Researcher 1002

THE LITERARY EXPERIMENT OF NOII LITERARY GROUP AND ITS INFLUENCES

Larisa Stîlpeanu

PhD Student, ”Transilvania” University of Brașov 1006

STRUCTURES OF DISCONCERTING SPIRITUALITY IN RALPH ELLISON’S INVISIBLE MAN

Laviniu Costinel Lăpădat

PhD, University of Craiova 1019

THE CARVER OF THE AZURE (RADU GYR)

Cristina Sava

PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 1029

MURAKAMI ON THE SHORE
Bogdan Balița
PhD Student, West University of Timișoara 1034
SCHREIBEN ZWISCHEN DEN KULTUREN
Roxana-Sînziana Rogobete
PhD Student, West University of Timișoara 1045
THE SPIRITUAL JOURNEY TOWARDS LIGHT. ANNE RICE'S CHRISTIAN FICTION
Alexandru-Ionuț Micu
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 1054
AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL – "I" – WRITER – NARRATOR – CHARACTER
Valentina Iliesc 1064
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 1064
DADA IN MANIFESTOS
Elena Monica Baciu
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1075
PATTERNS OF DISMEMBERED IDENTITY IN TONI MORRISON'S THE BLUEST EYE
Maria-Magdalena Făurar
PhD, University of Craiova 1083
EPISTOLARY POLEMICS BETWEEN E. LOVINESCU AND FELIX ADERCA
Mirela Alina Morar (Popa)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 1093
NICOLAE IORGA- A HISTORIAN OF CULTURE
Roxana Mîndru
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1115
RADU G. ȚEPOSU'S LITERARY HISTORY. THE IDENTITY OF THE 80'S GENERATION
Andreea Oana Oprea
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 1129
THE PALIMPSEST OF POETIC SENSIBILITY
Szilágyi (Szövérfi) Judit-Mária
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1141
THE TRAGIC CHARACTER IN TWO TRANSYLVANIAN WORKS
Marosfői Enikő
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1155
BACK TO BASICS: CLOTHING WITHIN 19TH CENTURY LITERARY TEXTS
Daniela-Ionela Covrig
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 1167

THE SPECTACULAR PREMISES OF TELEVISION THEATRE
Radu Nechit
PhD, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 1179
THE MYTHS OF THE OLD SOUTH AND THE NEW SOUTH IN CORMAC MCCARTHY’S SUTTREE
Oana-Raisa Stoleriu
PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 1193
THE REPRESENTATION OF BUCHAREST’S PERIPHERY IN THE INTERWAR NOVEL: A CARAGIALIAN MODEL
Alexandru Fărcaș
Research Assistant, ”G. Călinescu” Institute of Literary History and Theory, Bucharest 1200
ROMANIAN CULTURAL JOURNALS FROM THE 19TH CENTURY
Nicoleta-Doina Pop (Pocan)
PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 1208
THE TEACHINGS OF NEAGOE BASARAB TO HIS SON THEODOSIE, ARGUMENTATIVE STRATEGIES AND INTERTEXTUALITY
Andreea Gabriela Ivașcu (Andrei)
PhD Student, University of Pitești 1220
NATURE AS A FEMININE PRINCIPLE – A PAN-EUROPEAN CULTURAL CONSTRUCT
Anca Nemeș
PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 1231
INTRODUCTORY AND CLOSING FORMULAS IN THE ROMANIAN FAIRY TALE
Maria Movilă (Popa)
PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 1239
PAUL GOMA. ADAMEVA: THE FEMININE ETERNITY. THE GENEALOGICAL TEMPTATION
Mariana Pasincovschi
PhD, ”Ștefan cel Mare” University of Suceava, Indep. Reseacher 1250
MANIFESTATIONS OF THE IRONY IN THE MINULESCIAN WORK
Andreea-Iuliana Damian
PhD Student, University of Pitești 1267
THE RESORT TO MYTH : A CATHARTIC ADVENTURE AT HERVÉ BAZIN
Bianca-Livia Bartoș
PhD Student, ”Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca 1272
CLOTHING AS A MEANS OF COMMUNICATION
Daniela-Ionela Covrig
PhD Student, ”Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca 1283

ION HELIADE RĂDULESCU'S POSITION IN THE ROMANIAN POETRY OF THE 19TH CENTURY
Andreea Sabina Napeu
PhD Student, University of Pitești 1292

THEMES AND MOTIFS OF ANCIENT LITERATURE IN THE ROMANIAN LANGUAGE AND LITERATURE TEXTBOOKS
Daniela Turcu (Bobu)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 1298

LE CORPS DU CHRIST ET LE CORPS DU DEMON DANS L'OEUVRE EN PROSE D'ANNE HEBERT
Florentina Manea
PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 1313

THE VIRTUOSO BY GRAHAM SWIFT: THE MAGIC OF EVERYDAY LIFE
Irina-Ana Drobot
PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 1327

SURPRISING PERSIDA
Andreea Petre
PhD, "Transilvania" University of Brașov 1338

THE PROBLEMATICAL SELF IN THE POETRY OF MARIANA MARIN
Angelica Stoica
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1354

PETRU CIMPOEȘU OR THE COMPRESSION OF THE PERIPHERY IN A BLOCK OF FLATS
Aritina Micu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 1363

THE FEMININE IDENTITY IN THE PARADIGM OF MODERNITY
Raluca Batori
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1369

ILEANA MALANCIOIU, THE POETESS WHO FINDS HERSELF ALWAYS UNDER THE DEATH'S SPELL
Ioan Gheorghișor
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1378

ALCHEMICAL INTERFERENCES IN ION CREANGĂ's PROSE. POVESTEA LUI HARAP-ALB
Ștefan-Mihai SEBESI-SÜTÖ
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1393

POETIC GENERATION VS. GENERATIONIST AESTHETICS
Andrei Șerban
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 1404

ALMA LUZ VILLANUEVA'S JOURNEY OF SELF-DISCOVERY IN LUNA'S CALIFORNIA POPPIES

Simona Lozovschi

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

THE "RUSSIAN ÉMIGRÉS" AND THE INTERFERENCES BETWEEN THE EUROPEAN "YOUNG GENERATIONS" OF THE 1920s-1930s

Ștefan Firică

PhD, University of Bucharest 1419

EKPHRASIS-THE ENDEAVOUR OF METEMPSYCHOSIS TOWARDS THE UNRAVELING OF THE SOUL

Steluța Bătrînu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 1426

THE FEMALE LITERATURE OF MIGRATION IN LINGUA MADRE. RACCONTI DI DONNE STRANIERE

Ana Maria Tomaziu (Tomaziu-Pătrașcu)

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 1434

THE SHADOW. THE LIMIT AND THE LIMITLESS OF THE CREATOR

Liliana Gabriela Voș

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre ... 1447

THE PRINTING HOUSE OF THE CLUJ ORTHODOX EPARCHY – CENTRE OF THE POPULAR LITERATURE DURING THE INTERWAR PERIOD

Antonina Silvia Frandeș (Andone)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 1455

SUPERVISION AND SUBMISSION IN THE PHENOMENON OF PROSTITUTION IN FRANCE IN THE 19TH CENTURY

Tök Mădălina Ioana

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 1465

CONSTANT TONEGARU: BEHIND THE VEILED DISCOURSE

Veronica Zaharagiu

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș..... 1472

OCTAVIAN PALER - AVENTURI SOLITARE OR THE PROLOGUE OF THE ESTRANGEMENT

Mariana Simona Vîrtan (Pleșa)

PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia..... 1481

BETWEEN PAIDIA AND LUDUS: VIRGIL TEODORESCU

Ioana Vultur (Bardoși-Vultur)

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș..... 1496

THE CULINARY CLUJ-NAPOCA OF ANDRÁS CSERNA SZABÓ. THE GASTRONOMIC ELEMENTS OF THE TRANSYLVANIA-REPRESENTATION

Julia Anna Makkai

PhD Student, ”Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca 1506

SOCIO-LITERARY TERRORISM. UPGRADED DEFINITION

Gabriela-Alexandra Banica

M.A:, ”Mihai Viteazul” National Intelligence Academy, Bucharest..... 1513

E.T.A. HOFFMANN – A PRECURSOR OF MAGIC REALISM

Andreea Scrumeda

PhD, Assoc. Teacher, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 1521

C. DOBROGEANU-GHEREA AND THE SCIENTIFIC CRITICISM

Dumitru-Florin Sava

PhD Student, ”Lucian Blaga” University of Sibiu..... 1533

FROM THE DAILY DYSTOPIA TO THE MYTHICAL UTOPIA OF THE THANATICAL REVERIE

Liliana Floria (Danciu)

PhD Student, “1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia..... 1543

THE EXPLOITATION OF THE AUTHENTIC LITERARY TEXT IN CLASS OF FLE (FRENCH AS A FOREIGN LANGUAGE): THE LOVER BY MARGUERITE DURAS

Ana-Elena Costandache

Assist. Prof., PhD, ”Dunărea de Jos” University of Galați 1562

ASPECTS OF THE POETIC LANGUAGE FROM THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

Elena-Andreea Popa (Dina)

PD Student, University of Pitești 1569

THE ELEMENTAL GYPSY-WOMAN – ELEMENT THAT DESTABILIZES BEHAVIOUR AND ORDER

Puskás-Bajkó Albina

PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 1574

THE LOST BOOK (”CARTEA PIERDUTĂ. O POETICĂ A TRAUMEI”) BY ION MUREȘAN. THEORETICAL BASES OF AN OPRHIC POETICS

Vasile Feurdean

PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 1583

IOANICHIE OLTEANU, ORIGINAL POET

Delia Natalia Trif (Anca)

PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 1608

EXPLORING MARGARET ATWOOD'S MADDADDAM AND SUZANNE COLLINGS'S THE HUNGER GAMES AS CRITICAL UTOPIAS

Adelia Livia Catană

PhD, University of Bucharest 1617

UNDERSTANDING METAPHORS IN CHILDREN'S LITERATURE

Maria Elena Gherdan

Assist. Prof., PhD, University of Oradea 1627

CHRISTIAN MYTH METAMORPHOSES IN JEAN PAUL SARTRE'S WORKS

Constanța Niță, Senior Lecturer, PhD, University of Oradea

SNOW AS AN OPENING TO HIDDEN REALITIES IN THE WORKS OF PETER HØEG AND GABRIEL CHIFU

Dana Sala

Assoc. Prof., PhD, University of Oradea 1641

VARIOUS "VOICES" IN MEȘTERUL MANOLE BY LUCIAN BLAGA

Lucian Vasile Bâgiu, Assist. Prof., PhD, Lund University, Sweden and Paraschiva Negru, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 1651

LA POLITESSE ET SES APPARENCES TROMPEUSES DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XVII^{E} SIÈCLE

Diana Rînciog

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești 1659

THE OMNIGRAMA : BETWEEN NACHLEBEN AND METAXA

Igor Ursenco, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mures 1664

ABSURDUL ŞI MIZA PROTESTULUI LUCID LA CAMUS

Carmen Petcu
Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Albert Camus is a refined philosopher in approaching the human condition and in rejecting any form of violence upon human existence. For Camus, violence is the absurd itself. The absurd holds value significance, playing the role of an incontestable truth to be regarded as such in everything that we think or undertake. But the absurd depends on both the man and the world. The incompatibility between man and world makes the human condition paradoxical, in its singular relation with the absurd. Man should not be separated from the world or exiled in it, but kindred with it in order to affirm the liberty to change it. Man cannot heal and recover himself from the absurd by ignoring it, but by opposing it, struggling against his own limits. For Camus, lucidity is the capacity to perceive the dissonance between man's expectations and the world in which he belongs. It is a conscience of futility, and therein lies man's tragedy. The absurd is not only awareness of death, but also its denial; realizing the absurd is the most adequate expression of lucidity, whereas revolt is man's permanent effort to be lucid. The transition from the experience of the absurd to the requirement of revolt reflects, in essence, the becoming of solitary self into outward self, from selfish to altruistic, of man discovering his peers through love and cherishing them beyond any argument or effect of utility in interpersonal relationship.

Keywords: human condition, man-world relationship, revolt, absurdity

1. Bref historique des événements qui ont précédé le déclenchement de la Guerre des Six Jours. Les événements qui ont conduit au déclenchement du conflit israélo-égyptien furent: la guerre de 1956, déclenchée, elle aussi, par le „Pacte de Bagdad[1]", le refus des

Anglais, des Français et des Américains de financer la construction du barrage d'Assouan, l' Egypte décidant la mise en place d'un blocus naval et aérien sur le golfe d'Aqaba[3] et la nationalisation de la Compagnie universelle du Canal maritime de Suez, dont les actionnaires étaient les pays occidentaux, puis la signature d'un accord entre l'Angleterre et la

[1] Le «Pacte de Bagdad» est une alliance militaire conclue le 24 Février 1955, au Moyen-Orient, entre l'Angleterre, la Turquie, l'Irak, l'Iran et le Pakistan. L'Irak était le principal rival de l'Egypte, Nasser considérant le Pacte comme hostile. Par conséquent, il conclut un contrat pour la fourniture d'armes avec l'U.R.S.S., qui soutenait à l'époque les mouvements nationaux arabes.

France prévoyant d'attaquer les villes d'Alexandrie et du Caire, les accords politiques et militaires entre les Français et les Israéliens.

Le colonel israélien à la retraite dr. Shaul Shay[2] avait affirmé que: "Aujourd'hui, il ne fait aucun doute que l'U.R.S.S. avait été celle qui avait créé la crise, laquelle finalement est devenue incontrôlable et qui a conduit à l'éclatement de la Guerre des Six Jours. Le catalyseur de la crise fut l'information transmise par les Soviétiques aux Syriens et aux Egyptiens sur la concentration des forces de IDF/Tsahal (Force de défense de l'Israël) sur la frontière nord[3]".

Le 27 mai 1967, M. Zayyat, sous-secrétaire d'Etat du Ministère des Affaires Étrangères de la R.A.U.[4] , a envoyé verbalement à l'ambassadeur de la République Socialiste de Roumanie au Caire, sur l'instruction du président G.A. Nasser, un message[5] sur les événements du Moyen-Orient.

Le message contenait des jugements favorables vis-à-vis de l'attitude du gouvernement roumain en relation avec les événements au Moyen-Orient et rappelait également le soutien accordé par la Roumanie à l'Egypte en 1956[6].

On montre dans le message que même après 1956, la situation ne s'était pas normalisée, que les autorités égyptiennes disposaient des informations selon lesquelles l'Israël préparait une nouvelle attaque contre la Syrie pour renverser le gouvernement, le gouvernement de la R.A.U. décidant d'empêcher l'agression d'Israël, exigeant aux forces FUNU[7] de l'O.N.U., stationnées

[2] Shaul Shay est un colonel réserviste dans les renseignements militaires et professeur à l'École Lauder du centre interdisciplinaire de Herzylia d'*Israël.*

[3] La Revue d'histoire militaire, no. 3-4/2007, *Le Processus de maintien de la paix dans le conflit israélo-arabe,* 44 p.

[4] La République Arabe Unie fut l'union entre l'Egypte et la Syrie entre 1958-1961, qui est né le 1er Février 1948. Gamal Abdel Nasser a été nommé président de la R.A.U. le 5 Février 1958. Après le coup d'État des jeunes officiers en Syrie le 29 Septembre 1961, la Syrie a quitté l'union. Entre 1958 et 1961, l'Egypte, la Syrie et le Yémen ont formé une confédération appelée les États Arabes Unis, l'Egypte étant toujours officiellement connue comme la République Arabe Unie (R.A.U.) jusqu'en 1971.

[5] Les Archives du M.A.E., Fonds Egypte, Dossier no. 224/1967/R.A.U., la Vème Direction, Dossier II, *Le Conflit armé israélo-arabe – La Position de la République Arabe Unie communiquée officiellement à la partie roumaine.*

[6] La crise politico-militaire a éclaté comme une conséquence directe de la décision de Gamal Abdul Nasser du 26 Juillet 1956 à nationaliser le *Canal de Suez* au milieu du rejet américano-britannique de l'offre pour la construction du barrage d'Assouan. La Crise de Suez, connue comme la Guerre de Suez ou de Guerre de 1956, l'Agression tripartite,la Guerre du Sinaï ou *la Guerre de Suez-Sinaï, la Guerre israélo-arabe de 1956, La deuxième guerre israélo-arabe, La campagne de Suez, La campagne du Sinaï, L'opération Kadesh* ou *L'opération Mousquetaire* se réfère à l'attaque de l'Egypte par la France et la Grande-Bretagne - pour reprendre le contrôle du Canal de Suez - et Israël, qui demendait la cessation des attaques des unités irrégulières égyptienne "fedayn"/"feddayn"/"fedday" (en arabe فِدائيّين *fidā'īyīn* qui signifie « ceux qui sont prêts à se sacrifier pour Allah ») contre les colonies israéliennes et contre la population civile israélienne et aussi pour respecter le droit de la navigation des navires israéliens par le Canal de Suez.

[7] Les Forces de la FUNU (Force d'Urgence des Nations Unies) étaient des contingents sous l'égide des Nations Unies, stationnant à la frontière entre l'Egypte et l'Israël, afin de maintenir la paix. Par la demande de retraite de la FUNU, la R.A.U. a exercé son droit à la souveraineté sur son propre territoire.

à la frontière égypto-syrienne et dans la Bande de Gaza, de quitter le territoire de la R.A.U. disposant, aussi, en conformité avec ses droits, la fermeture, par des moyens militaires, du Golfe d'Aqaba[8] et la défense du passage des navires israéliens ou de n'importe quels navires avec des produits stratégiques avec destination l'Israël. Cette décision prise par G. A. Nasser[9] a causé à Israël de grandes pertes économiques parce que la plupart de ses routes commerciales passaient à travers le Golfe d'Aqaba.

Image 1. Gamal Abdel Nasser

Ensuite, la concentration de troupes égyptiennes dans la Péninsule du Sinaï et l'évacuation des troupes de la FUNU stationnées dans cette région et dans la Bande de Gaza ont été en mesure d'accroître au maximum la tension entre l'Egypte et l'Israël. Le retrait des troupes de la FUNU, troupes qui y stationnaient avec le consentement de l'Egypte, a été, pour l'Israël, comme un signe que Nasser se préparait à la guerre.

Le point culminant des événements qui ont déclenché la Guerre des Six-Jours a été représenté par la journée du 23 mai 1967, lorsque le président égyptien Nasser a annoncé la fermeture des détroits maritimes de Tiran seulement pour les navires transportant en particulier du pétrole envers l'Etat israélien.

[8] L'entrée du Golfe d'Aqaba se trouvait dans les eaux territoriales communes de la R.A.U. et de l'Arabie Saoudite. En tant qu'État côtier, la R.A.U. avait le droit, en vertu des normes internationales, d' imposer des restrictions sur la navigation par l'étroit détroit de Tiran concernant le transport maritime envers n'importe quel pays hostile considéré en état guerre avec la R.A.U.

[9] Gamel Abdel Nasser ou Gamal 'Abd al-Naser "Gamal Abdul Nasir" (en arabe «protecteur» جمال بد ع صر نا الـ) né le 15 janvier 1918- d. le 28 septembre, 1970) fut un officier et le Premier ministre de l'Egypte (1954- 1956), président (1956-1970) et chef de la République Arabe Unie (1958-1961). Il a mené deux grandes guerres avec l'Israël en 1956 et 1967.

Se référant à ceux discutés lors d'une réunion de l'état-major israélien à Tel-Aviv, le Ministre de la Défense, Moshé Dayan[10]) a mentionné dans ses mémoires: «J'ai déclaré qu'il faudrait intervenir militairement sans aucun retard. Si le gouvernement prend cette décision lors de sa réunion prévue pour dimanche, le 4 juin, on devrait frapper le lendemain, le but de l'action étant de détruire les forces égyptiennes massées dans la zone centrale du Sinaï ", en précisant aussi, qu'à son avis, la campagne militaire durerait entre trois et cinq jours[11]).

Image 2. Moshé Dayan

2. La chronologie du conflit militaire israélo-arabe. Dans la matinée du 5 juin 1967, à 7:45 heures, en étant pris par surprise, dans une atmosphère de confusion générale[12], l'Armée de l'Air israélienne a attaqué simultanément onze aérodromes militaires et les stations radar associés, en détruisant à terre une grande partie des avions militaires égyptiens.

[1010] Moshé Dayan ou Moshe Dayan (en hébreu: משה דיין) (né le 20 mai 1915 – d. le 16 octobre 1981) fut un général et un homme politique israélien. Il a été Chef d'État-major de l'armée israélienne dans la période 1953-1958 et le ministre de la Défense en 1967.

[11] CRĂCIUN IONESCU, *Zile Fierbinți în Orient (Des journées chaudes en Orient),* Editura Politica, București, 1988, 312-313 p.

[12] Ibidem, 316-317 p.

Image 3.Avion militaire égyptien écrasé au sol

Image 4. Blindés israéliens

En même temps, les blindés israéliens ont engagé des affrontements dans les zones de délimitation divisant l'Israël – la R.A.U. et l'Israël – la Syrie.

Autres pays arabes comme la Syrie et la Jordanie, ont déclaré la guerre à l'État d'Israël.

Le 6 Juin, les troupes israéliennes ont occupé la Bande de Gaza, des unités de chars israéliens entrant dans la Péninsule du Sinaï.

Le 7 Juin, Israël a conquis la rive gauche du Jourdain et la partie orientale de Jérusalem, laquelle, le 27 Juin 1967, sera annexée à Israël.

Le 8 Juin, les chars israéliens ont atteint le Canal de Suez. Bien que les forces armées égyptiennes étaient numériquement bien supérieures à celles israéliennes de la zone de conflit, l'Egypte se rendit.

Le 9 Juin, l'Israël a attaqué la Syrie, en gagnant une partie majeure du Plateau du Golan, y compris la ville de Quneitra (Al Qunaytirah').

Gamal Abdel Nasser, le président de l'Egypte, le héros du panarabisme, humilié, a résigné, en revenant ensuite sur la décision prise, après des manifestations massives en sa faveur.

La date de 10 Juin a marqué la cessation des hostilités.

3. La balance des forces enregistrées après la fin de la Guerre de Six Jours.

Au cours de la Guerre des Six Jours, l'Israël a occupé une surface de terre presque quatre fois plus grande que son propre territoire: l'ensemble de la Péninsule du Sinaï avec ses exploitations pétrolières sur la Mer Rouge, la zone Gaza de la Méditerranée, les Hauteurs du Golan, la rive occidentale du Jourdain.

Parmi les pertes subies par l'armée égyptienne, nous rappelons environ 10.000 morts, tandis que l'armée israélienne avait eu sur les trois fronts, seulement 800 morts.

L'aviation militaire de l'Egypte, de la Syrie et de la Jordanie, ainsi qu'un nombre significatif de chars avaient été détruits par les israéliens.

La plus courte guerre de l'histoire du monde, sauf celle de 45 minutes entre l'Angleterre et le Zanzibar, a provoqué un nouvel exode: environ 400.000 Palestiniens ont trouvé refuge en Jordanie.

Certains analystes militaires disent que la Guerre des Six Jours a éclaté au milieu d'une série d'erreurs[13] commises en particulier par le dirigeant égyptien Gamal Abdel Nasser. Il avait déclaré que son pays vise à liquider l'Etat d'Israël.

La position de l'U.R.S.S. avait été ambiguë avant de l'éclatement de la guerre. Après le déclenchement de la Guerre des Six Jours, les pays du Pacte de Varsovie[14], à l'exception de la Roumanie, ont condamné l'agression israélienne. La position de la Roumanie qui entretenait des relations politiques et diplomatiques avec l'Israël et qui avait adopté en 1964 la soi-disante «Déclaration d'Indépendance» dans la politique étrangère, a été interprété, par l'Union Soviétique, comme un défi. L'Union Soviétique a expliqué la position de la Roumanie par l'intérêt de celle-ci que l'Israël et les Etats-Unis soutiennent la candidature de Corneliu Mănescu[15] à la présidence de l'Assemblée Générale de l'Organisation des Nations- Unies, celui-ci devenant, en 1967, le premier président de l'Assemblée Générale de l'Organisation des Nations- Unies qui provenait d'un État communiste.

[13] HENRY LAURENS, *Erreurs tactiques, choc de stratégies* en: *Le Monde diplomatique*, juin 2007. À y voir aussi là, la critique des théories critiques qui responsablisent pour le déclenchement de la guerre soit seulement l'Egypte, qui avait surestimé son potentiel militaire, aspirant à la destruction finale de l'Israël, soit seulement l'Israël qui aurait profité des circonstances pour justifier diplomatiquement la deuxième phase d'expansion sioniste.

[14] "Le Pacte de Varsovie" ou "Le Traité de Varsovie", officiellement appelé "Traité d'amitié, de coopération et d'assistance mutuelle" était une alliance militaire de pays de l'Europe de l'Est et du Bloc de l'Est, qui voulaient se défendre contre la menace perçue de la part de l'alliance de l'OTAN (qui a été fondée en 1949).

[15] Corneliu Mănescu (né le 6 février 1916, à Ploiesti – d. le 26 juin 2000, à Bucarest) fut un homme politique roumain, ministre des Affaires étrangères de la Roumanie. Mănescu était celui qui a dirigé les délégations roumaines à toutes les sessions de l'Assemblée Générale de l'Organisation des Nations-Unies depuis la XVIème session en 1961. Depuis 1962, il était à la tête de la délégation roumaine au sein du Comité des 18 nations, étant en charge du désarmement et d'autres conférences internationales . Le 19 septembre 1967, il a été élu président de la XXII ème session de l'Assemblée Générale des Nations Unies. Pour la première fois, un représentant d'un pays socialiste a été élu à ce poste. Mănescu était un membre du Parti Communiste Roumain depuis 1936.

Image 5. Corneliu Mănescu

Après la Guerre des Six Jours, l'Israël a lancé l'ouverture d'une ligne diplomatique par le biais de la Roumanie avec la République Populaire de Chine. C'est le moment quand, pour la Roumanie, on parle d'une période de dégel des relations avec l'Occident[16].

Le 23 Juin 1967, le Premier ministre Maurer[17] a été invité à soutenir à l'O.N.U. un discours sur la situation du Moyen-Orient. Et de là, trois jours après, il était l'invité de Lyndon Johnson[18] et de Dean Rusk, secrétaire d'État, à la Maison Blanche. Dans la conversation avec le président américain, Maurer a été catégorique, rendant responsables les soviétiques pour avoir provoqué le conflit au Moyen-Orient en s'immisciant dans les affaires intérieures des

[16] SERBAN CIOCULESCU, *Războiul de Şase Zile (La Guerre des Six Jours)*, en *Magasin Historique* (le résumé de la communication du Général de Division Dr. à la retraite Mihail E. Ionescu), mai 2007, p. 38-39.
[17] Ion Gheorghe Maurer (né le 23 septembre 1902, à Bucarest - décédé le 8 février 2000) était un avocat et homme d'état roumain.Après la Seconde Guerre mondiale, il deviant membre du Comité Central du Parti des travailleurs roumains et prend plusieurs fauteuils ministériels dans le nouveau gouvernement communiste roumain. Il soutient la politique nationaliste de Gheorghe Gheorghiu-Dej et devient ministre des Affaires étrangères en 1957 pendant deux ans. Il accède à la tête de l'état comme président de la Grande Assemblée Nationale de 1958 à 1961, puis premier ministre de 1961 à 1974.
[18] Lyndon Baines Johnson /Lyndon B. Johnson connu sous ses initiales LBJ (né le 27 août 1908 – d. le 22 janvier 1973) était le trente-septième vice-président et le trente-sixième président des États-Unis (1963 - 1969).

pays arabes. Ce fut l'occasion des hôtes pour solliciter à la Roumanie de l'aide dans la médiation de relations américaines avec la Chine.

Image 6. Israël avant le 10 Juin 1967 Image 7. Israël après le 10 Juin 1967

En ce qui concerne le mélange soviétique dans le conflit du Moyen-Orient, Moshé

Dayan a écrit: "Les Russes ont mis de l'huile sur le feu. Le 12 mai 1967, un agent de renseignement soviétique à l'ambassade au Caire a envoyé au renseignement égyptien "la confirmation" du rapport syrien sur le déménagement des troupes israéliennes à la frontière avec la Syrie. Le lendemain, le président soviétique Nikolai Podgornîi a répété cela dans sa conversation avec Anwar Sadate (compagnon proche de Nasser), qui vient de visiter Moscou[19].

4. Le rôle de l'activité de la diplomatie roumaine pendant et après la guerre arabo- israélienne du juin 1967.

Avant le début du conflit militaire entre les pays arabes et l'Israël, le 31 mai 1967, Nicolae Ceaușescu[20], secrétaire général du Comité Central (C.C.) du Parti Communiste

[19] MOSHÉ DAYAN, *Istoria vieții mele (Histoire de ma vie*), Editura Enciclopedică, București, 2001, 283 p.
[20] Nicolae Ceaușescu (né le 26 janvier 1918, Scornicești –d. le 25 décembre 1989, Târgoviște) fut un politicien communiste roumain, le Secrétaire Général du Parti Communiste Roumain, chef d'État de la République Socialiste de Roumanie de 1967 jusqu'à la chute du régime communiste le 22 décembre 1989.

Roumain (PCR), déclarait que: „un conflit armé entre les Etats arabe et l'Israël ne servirait ni à une partie ni ou l'autre", en espérant que „les questions litigieuses seront résolus par le biais de la compréhension entre les parties, qu'on atteindrait de accords rationnelles et équitables qui tiennent compte des droits légitimes des peuples concernés[21]."

Dans un extrait de l'information de l'office de la République socialiste de Roumanie de Budapest[22] le 20 Juin 1967, l'Ambassadeur de la R.A.U., Abdul F. Fonab, a remercié, disant que „la position réaliste de Roumanie face aux questions internationales, en général, y compris au conflit israélo-arabe est bien connue", qu'il „apprécie cette position", mais qu'il voudrait connaître „quelles sont les causes pour lesquelles la délégation roumaine n'a pas signé la déclaration de Moscou, même si elle a participé à la conférence respective des pays socialistes européens".

Image 8. Les pourparlers roumano-soviétiques sur le conflit arabo-israélien de 1967 Ion Gheorghe Maurer (à gauche) et Nicolae Ceauşescu (au milieu)

L'ambassadeur de la R.A.U. a souligné qu' "il comprend la manque de signer la déclaration de Moscou comme une expression de la position originale et indépendante de la

[21] NICOLAE CEAUSESCU, *Romania pe drumul desăvârşirii construcţiei socialiste (La Roumanie sur la voie de la perfection de l'édification socialiste)*, vol. 2, Editura Politica, București, 1968, 324-325 p.
[22] Les Archives du M.A.E., Fonds Egypte, Dossier no. 224/1967 / R.A.U., la Vème Direction, Dossier II, *Le Conflit armé israélo-arabe - Extrait de l'information de l'office de la République Socialiste de Roumanie de Budapest – La conversation de l'ambassadeur D. Turcnş avec l'ambassadeur de la R.A.U.*, A.F. Fonab le 20 juin 1967.

Roumanie envers les pays arabes." Abdul Fonab a parlé de l'importance de „l'unité de tous les pays socialistes, la seule force qui pourrait endiguer les actions agressives de l'impérialisme". En ce qui concerne le conflit israélo-arabe, il a précisé que la partie arabe a voulu seulement „résoudre les problèmes des réfugiés arabes de Palestine et le respect de l'armistice de 1949". En parlant de l'Union Soviétique, il l'a accusé qu'elle s'était située, envers les pays arabes, sur un pied d'égalité avec les États-Unis.

Dans son discours livré lors de la session spéciale de l'Organisation des Nations-Unies, le président du Conseil des Ministres de la Roumanie, Ion Gheorghe Maurer, disait que notre pays s'est prononcé pour des pourparlers israélo-arabes.

Dans un télex reçu de l'ambassade de Roumanie à Tokyo, se montra le fait que le Premier Ministre de la Roumanie à l'époque avait appelé les Arabes et les Israéliens à résoudre les différends par des négociations directes, celui-ci déclarant que „la communauté internationale est chargé de créer un climat dans le cadre duquel un tel dialogue peut avoir lieu à l'avenir[23]".

5. Conclusions

Le blocus militaire du Golfe d'Aqaba qui a causé de grandes pertes économiques à l'État d'Israël ou la demande du retrait des troupes de la FUNU stationnées dans la Péninsule du Sinaï a été considérée comme la principale erreur commise par le président égyptien Gamal Abdel Nasser, erreur qui a généré, en juin 1967, le déclenchement de la Guerre des Six Jours. L'attaque éclair de l'armée israélienne contre les bases militaires aériennes et terrestres égyptiennes, en particulier contre les aéroports militaires, ont annihilé la capacité de défense et de réponse de l'armée égyptienne dans ce conflit. De même, des attaques similaires ont été déclenchées aussi contre la Syrie. Finalement, l'Israël a obtenu une victoire totale contre la coalition arabe en seulement six jours, sans aucun soutien de la part des pays occidentaux. Pour l'Union Soviétique en tant qu'allié de l'Egypte, cette situation a été une catastrophe politique. La défaite écrasante de son allié égyptien a été caractérisée à l'époque comme un «coup dur» reçu par la politique expansionniste soviétique au Moyen-Orient. Dans ces circonstances-là, Moscou, pour maintenir son influence dans la région, a dû accorder, par la suite, l'aide économique et militaire à l'Egypte, mais à des coûts beaucoup plus élevés. Malgré les pressions

[23] Les Archives du M.A.E., Fonds Egypte, Dossier no. 224/1967 / R.A.U., la VI ème Direction, Dossier II, *Le Conflit armé israélo-arabe - Commentaires des médias japonais du 24 juin 1967 concernant le discours livré à l'ONU par le président du Conseil des Ministres de la Roumanie, Ion Gheorghe Maurer (télex reçu de l' ambassade de la Roumanie à Tokyo)*, juin 28, 1967, 1 p.

exercées par l'Union Soviétique et par les autres pays du «camp communiste», la Roumanie communiste n'a pas rompu les relations diplomatiques avec l'État d'Israël, lançant un appel international pour un règlement pacifique du conflit arabo-israélien. Bucarest a été demandé par la diplomatie israélienne à faire des efforts soutenus pour déterminer la partie arabe de participer aux négociations de paix.

Je considère que la position d'une véritable neutralité diplomatique adoptée par la Roumanie vis-à-vis de la Guerre des Six Jours a conduit à un refroidissement des relations de la Roumanie avec l'Union Soviétique. Néanmoins, le grand bénéfice de la diplomatie roumaine de cette époque-là fut celui du renouveau des relations diplomatiques avec l'État d'Israël et les Etats-Unis sans compromettre, pourtant, celles avec les États Arabes et celles avec la Chine.

6. Bibliographie:

1. Sources archivistiques:

- Les Archives du Ministère des Affaires Ètrangères (M.A.E.) Roumain :
- *Les Archives du M.A.E., Fonds Egypte, Problème no. 224/1967/ R.A.U.*, la Vème Direction, Dossier I, *Le Conflit du Moyen-Orient;*
- *Les Archives du M.A.E., Fonds Egypte, Problème no. 224/1967/ R.A.U.*, la Vème Direction, Dossier II, *Le Conflit armé israélo-arabe ;*
- *Les Archives du M.A.E., Fonds Egypte, Problème no. 224/1967/ R.A.U.*, la VIème Direction, Dossier II, *Le Conflit armé israélo-arabe ;*
- *Les Archives du M.A.E., Fonds Télégrammes, Cairo*, Vol. II (30), 1967.
- Les Archives Nationales Historiques Centrale de Bucarest:
- Fond du Comité Central (C.C.) du Parti Communiste Roumain (PCR);
- Fond du Comité Central (C.C.) du Parti Communiste Roumain (PCR), Département des relations extérieures , Dossier 81/ 1967-1989.

2. Documents publiés:

- BOTORAN, Constantin, *Relaţiile româno-egiptene în epoca modernã şi contemporanã (Les relations roumano-égyptiennes à l'époque moderne et contemporaine),* Editura Ştiinţificã, Bucureşti, 1974.
- CALAFETEANU, ION, CORNESCU-COREN Alexandru, *România şi criza din Orientul Mijlociu (*La Roumanie et la crise du *Moyen-Orient) (1965-1971)*, Bucureşti, Editura Sempre, 2002.

- CEAUŞESCU, Nicolae, *România pe drumul desãvârşirii construcţiei socialiste (La Roumanie sur la voie de la perfection de l'édification socialiste)*, vol. 2, Editura Politica, Bucureşti, 1968.
- CIOCULESCU, Şerban, *Rãzboiul de şase zile (La Guerre des Six Jours)*, en: *Magasin Historique - le résumé de la communication du Général de Division Dr. (à la retraite) Mihail E. Ionescu*, mai 2007.
- HAZAN, Pierre, *Războiul de Şase Zile. Victoria compromisă (La Guerre des Six Jours. La victoire compromise)*, Bucureşti, Corint, 2002.
- IONESCU, Crãciun, *Zile fierbinţi în Orient (Des journées chaudes en Orient)*, Editura Politica, Bucureşti, 1988.
- LAURENS, Henry, *Erreurs tactiques, choc de stratégies*, en: *Le Monde diplomatique*, juin 2007.
- MALIŢA, Mircea, DUNGACIU, Dan, *Istoria prin ochii diplomatului. Supravieţuirea prin diplomaţie, ,,deceniul deschiderii" (1962-1972) şi crizele lumii globale(Histoire à travers les yeux du diplomate. Survie par la diplomatie, ,,la décennie de l'ouverture : 1962-1972 et les crises du monde global), Bucureşti,* Editura RAO, 2014.
- MALIŢA, Mircea, GIURESCU, Dinu C., *Zid de pace, turnuri de frăţie. Deceniul deschiderii: 1962-1972* (*Le Mur pour la Paix, tours de fraternité. La décennie de l'ouverture : 1962-1972)*, Bucureşti, Compania, 2011.
- Moshé Dayan, *Istoria vieţii mele (Histoire de ma vie*), Editura Enciclopedicã, Bucureşti, 2001.
- OSIAC, Daniela, *România şi conflictul din Orientul Mijlociu (La Roumanie et le conflit du Moyen-Orient)*, Editura Aius Printed, Craiova, 2011.
- Revista de istorie militarã (*La Revue d'histoire militaire), Procesul de menţinere a pãcii în conflictul israeliano-arab(Le Processus de maintien de la paix dans le conflit israélo-arabe),* nr.3-4/2007.
- Romanian Journal of History and International Studies, Editura Semne, Bucureşti, Vol. II, Nr.1, 2015.
- TURBĂCEANU, Aurel, *Arabii şi relaţiile româno-arabe (Les arabes et les relations roumano- égyptiennes)*, Editura Niculescu, 2010.

- X X X, *România-Israel: 50 de ani de relaţii diplomatice (Cinquante ans de relations diplomatiques entre Israël et la Roumanie)*, Vol. I. *1948-1969*, coordonator: Victor Boştinaru, Bucureşti, Editura Sylvi, 2000.

3. **Sources électroniques:**

- http://www.jstore.org
- http://www.historia.ro
- http://ro.wikipedia.org

AUTONOMIA ESTETICULUI, I.L.CARAGIALE ŞI L.NEGOIȚESCU

Mircea A. Diaconu
Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Fragment dintr-un cercetare mai amplă, studiul supune atenţiei interpretarea pe care I. Negoiţescu o formulează în legătură cu opera dramaturgului I.L.Caragiale. Acest fapt este relevant pentru felul în care poate fi înţeleasă depăşirea viziunii formulate de E. Lovinescu, căruia Negoiţescu îi este discipol, despre autonomia esteticului. Astfel, asemenea confraţilor din gruparea Euphorion, fiind preocupat de angajarea în estetic a unei viziuni asupra existenţei, Negoiţescu ajunge la o estetică ce poate fi asociată criticii lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, cel care în spaţiul românesc este teoreticianul ideii că literatura e angajată în transmiterea unei tendinţe sociale. În realitate, Negoiţescu, asemenea lui Lovinescu însuşi, militează pentru o literatură care, angajînd o etică, se înscrie în coordonatele civilizaţiei europene şi valorilor ei.

Keywords: Autonomia esteticului, I. Negoiţescu, I.L.Caragiale, euphorionism

Considerat cel mai lovinescian dintre critici, Negoiţescu – care îşi asumă acest statut – realizează, prin euphorionism, o depăşire a autonomiei esteticului, o depăşire care înseamnă şi o încorporare a lui. Noua poziţie se relevă şi în felul lui Negoiţescu de a-l interpreta pe Caragiale, care-l aproprie extrem de mult, paradoxal, de ideologia angajantă ideologic a lui Dobrogeanu-Gherea. De altfel, o întrebare implicită priveşte chiar sensul ascuns pe care-l putem identifica în viziunea lui Lovinescu despre autonomia esteticului. Înainte de toate ne interesează cum e posibil ca Negoiţescu să depăşească ceea ce pare o contradicţie de fond. Aşadar, ca exeget al lui Agârbiceanu, Negoiţescu nu mai este deloc susţinătorul unei purităţi absolute a esteticului. În fapt, nici Lovinescu nu era, chiar referindu-se la scrierile prozatorului ardelean.

Valori estetice, aşadar? Valori estetice pe care Negoiţescu le-a depăşit? O plasare în chiar miezul esteticului şi, în acelaşi timp, în afara lui?! Aici intervine toată discuţia despre euphorionism, pe care o relevă corespondenţa lui Negoiţescu cu Radu Stanca (avem în vedere

volumul I. Negoiţescu, Radu Stanca – *Un roman epistolar,* Editura Albatros, Bucureşti, 1978) şi cîteva dintre scrierile lui Nicolae Balotă, concept căruia timpul i-a cenzurat existenţa. Pentru tinerii aceştia fascinaţi de ironia tragică a romanticilor germani, pentru tinerii aceştia care trăiesc în orizont cultural şi estetic, esteticul nu e o valoare în sine; el este fundamentat de superbia propriei iluzii, a conştiinţei ei. Într-o scrisoare din 1945, Negoiţescu nota: „Ceea ce ne face asemănători (pe noi din Cerc) romanticilor germani, adică mai precis grupului surprins de cartea admirabilă a Ricardei Huch, e ironia noastră, dar şi mai accentuată, căci la noi nu e numai ironia faţă de lume, ci ironia faţă de noi înşine, teribilă, devoratoare, dar delicioasă". La drept vorbind, e încorporată în trăirea estetică chiar această deşertăciune superbă din ironia romantică. Dar decantările merg şi mai departe. Pe 28 aprilie 1946, Negoiţescu scrie: „Definiţia lui Schiller mi-a plăcut, căci răspunde tendinţei tot mai vii ce o avem (şi care în fond e aceeaşi ce ne animă pe noi la Sibiu) de a da operei de artă dimensiunea «celeilalte valori» – dacă îţi place expresia... Căci valoarea estetică de abia atunci îşi descoperă semnificaţiile ei multiple, cînd trăieşte în concubinaj cu alta. Iată de ce tragicul, cum spune amicul nostru comun Schiller, nu există decît acolo unde există moralul".

La cîteva luni, pe 3 iunie 1946, lucrurile par să se clarifice, iar cuvîntul Euphorion devine emblematic pentru viziunea despre estetic a lui Negoiţescu, care îi scria lui Radu Stanca: „*Euphorion* e un simbol bogat şi cerchist. El simbolizează tot ce e nou pe plan spiritual («Poezie în sine», fără timp, loc şi persoană, cum spune Goethe într-o convorbire cu Eckermann), romantismul ca şi Revoluţia franceză. Într-o explicaţie dată lui Eckermann, Goethe mărturiseşte intenţia iniţială de a-l face pe Euphorion să culeagă roadele unui deznodămînt fericit, şi a fost împiedicat numai de impresia profundă ce i-a produs-o moartea lui Byron la Missolonghi. De aici, consecinţe cu tîlc. Ca fiu al Elenei şi al lui Faust, în Euphorion s-au contopit spiritul grecesc, apolinic (limitele, ordinea elină) şi fausticul modern al europeanului, adică dinamismul, avîntul nesăbuit. Preponderînd acesta din urmă, Euphorion e mînat spre dezastru. // În introducerea mea (la revista pe care o proiecta şi care urma să se numească „Euphorion", n.n.), eu voi propune ca ţintă a noastră pe acel Euphorion iniţial al lui Goethe, în care s-au armonizat ordinea, măsura, regula grecească şi fausticul – romanticul germanic. Toate decăderile romantice contemporane, semne ale crizei şi dezastrului, cum naturalismul şi suprarealismul etc. Sînt consecinţele acelei rupturi din Euphorion. Noi să propune restaurarea goetheană. Poezia Cercului e pe această linie. Iar delimitările noastre între genuri şi între valori au acelaşi sens" (32-33).

Pe 7 august 1947, Negoiţescu conchidea că „pentru poziţia noastră cerchistă", scrierile estetice ale lui Schiller „au o importanţă extraordinară, prin *accentul moral al esteticii schilleriene*: aşa cum viziunea noastră estetică trebuie să fie o viziune morală". Şi totul dintr-o înţelegere care implică sincronizarea şi înscrierea în etosul şi contemporaneitatea europeană.

Între Negoiţescu şi prietenul său Radu Stanca, om de teatru care se pregătea să pună în scenă *O scrisoare pierdută* de I.L.Caragiale, are loc un schimb de replici despre sensurile operei marelui dramaturg. Hermeneutica articulată aici pune în evidenţă o viziune despre estetic în coordonatele euphorionismului. Precizează Negoiţescu pe 13 august 1947: „Sincer mă îndoiesc că *Scrisoarea pierdută* ar fi depăşit un mare succes de sezon la Berlin (ceea ce nu scade nimic din măreţia estetică pură a lui Caragiale, dar atîta timp cît operele literare româneşti nu vor presupune – chiar şi cînd lucrul nu se declară cu ostentaţie – marile dimensiuni ale moralului – tragicului – sublimului – religiosului – misticului, ele nu vor intra în conştiinţa permanentă a publicului european". Şi Negoiţescu insistă pe această temă în aceeaşi scrisoare: „pentru noi Caragiale poate rămîne clasic şi veşnic actual, căci sufletul nostru e astfel alcătuit că ştim trăi numai pe o singură coardă, cea estetică, dar occidentalul european (de altfel, ca şi rusul) nu rezistă decît la valoarea estetică conjugată cu altele, care de-abia ele să-i dea adîncime şi semnificaţie durabilă".

Nuanţele interpretării lui Negoiţescu pe tema Caragiale se dezvoltă în alte scrisori. La un moment dat (pe 13 august, 1947), e invocat Schiller, cu *Scrisori asupra educaţiei estetice a omului*, din care Negoiţescu reţine ideea că „moravurile ţin de estetic" (p. 104). Altcîndva, pe 17 septembrie 1947, ideea e dezvoltată: „Sînt de acord cu aprecierea ta, că în Caragiale se uneşte lumea moravurilor cu cea estetică şi deci e depăşit esteticul pur. Că e vorba numai de moravuri sub unghi estetic şi nu de morală, se vede şi din faptul că pe eroii caragialeşti (pe care tu încerci acum, pe drept cuvînt, să-i prezinţi antipatici, chiar odioşi) nu-i *aşteaptă nici o pedeapsă*, ci rămîn în estetic indiferent".

Ciudat cum, dintre exegeţii lui Caragiale, nimeni n-a luat în serios opiniile lui Negoiţescu. Dar, dincolo de cît de mult sau de puţin spun ele despre Caragiale, ele relevă nu numai preocuparea lui Negoiţescu de a răsturna cu o libertate maximă clişeele, ci o viziune asupra artei şi esteticului. Altfel, lui Caragiale i se reproşează explicit (cam cum o făcea Gherea) absenţa unei perspective moralizatoare, rămînerea în pur estetic. Iată cum continuă Negoiţescu: „Această indiferenţă estetică a lor, dinafară şi moral privită, e *imorală* [...]. Deci salvarea teatrului caragialesc trebuie să vină, aşa cum faci tu, din moralitatea viziunii de

înscenare, deci din afara operei caragialeşti. Tu vei prezenta opera lui Caragiale şi prin viziunea ta o vei face morală. // Mă îndoiesc că poate avea vreo semnificaţie reală fluierătura de la premiera *Nopţii furtunoase*, cum mă îndoiesc că acţiunea şcolii să fi fost atît de puternică încît doar prin amoralitatea lui Maiorescu, care a impus acest punct de vedere, să primim fără antipatie decenii de-a rîndul aceşti eroi condamnabili. Mai degrabă, interpretarea maioresciană s-a impus fiindcă era firească sufletului estetizant. Fă-o, aşadar, să nu mai fie firească!". Şi mai departe: „Tocmai în moral e omul mai liber, e omul faţă în faţă cu centrul structurii sale axiologice. [...] Moravurile nu pot deveni decît estetice, căci valoarea socială îmi pare, cum am spus, capabilă de a se transforma în valoare estetică".

În fapt, cam aceeaşi este opinia lui Nicolae Balotă, euphorionistul *par excelleance,* despre Caragiale, total ignorată de critica literară. Ceea ce i-ar caracteriza pe scriitorii munteni, spune Balotă într-o încercare de tipologizare cu care începe capitolul despre Pavel Dan din *De la Ion la Ioanide*, este „estetismul (cu toate formele pseudo-estetismului)". Şi exemplificarea e următoarea: „Cei doi Caragiale nu sînt nici pe departe – în acest, sens, fundamental, al prozei *muntene* – atît de depărtaţi unul de altul, pe cît se pare. [...] Dar a avea patima stilului, a cuvîntului în sine (în mod egal pasionant, fie că îşi ia zborul de pe buzele unui moftangiu ori ale unui rafinat) implică o non-identificare estetică cu cele spuse, cu cele implicate în cuvînt. Această non-identificare poate fi ironică distanţare (I.L.Caragiale)".

Doar că, revenind la Negoiţescu, în cele din urmă poziţia lui se apropie riscant de mult de aceea a lui Gherea. În *Istorie*, dincolo de cîteva observaţii de fineţe referitoare la acest „obsedat artizan al cuvîntului" care era Caragiale, Negoiţescu aduce în discuţie estetismul dramaturgului: „Cinism? Cinic era de bună seamă autorul marioneteleor exuberante şi cretine din *D-ale carnavalului*, această *commedia dell'arte* băştinaşă. Oricum, cinismul caragialian se împleteşte cu estetismul său – atracţia formelor şi stilurilor, în care nu profunzimea vederilor contează, ci variabilitatea lor, iscusinţa de a le alterna". Şi, finalmente, ca o consecinţă a estetismului, impactul nefast asupra societăţii româneşti: „Căci, oricît ar detesta politic lumea creaţiei sale antiutopice, estetic, Caragiale se lasă cu deliciu corupt de ea şi astfel, prin empatie, literatura lui devine, din adversară, complice cu antiutopia, influenţînd în rău pe români. Rîsul caragialian atacă nu numai pe adversar, ci şi capacitatea morală a emitentului său – şi poate în aceasta constă cinismul unui scriitor atît de agreat şi atît de promiţător pentru noua critică românească".

Este cam ceea ce avea să spună la un moment dat Nemoianu. Într-o intervenţie dintr-o anchetă a revistei „Vatra" pe tema actualităţii lui Caragiale, Virgil Nemoianu afirmă: „Rămîne însă în picioare faptul (cu regret fie spus) că impactul public al lui Caragiale asupra imaginarului românesc este nesănătos. Tocmai pentru că acesta scrie de fapt iertător şi jucăuş, cititorii se simt îndreptăţiţi în opţiunea lor spre cinism, spre relativism, spre indiferenţă, spre nivelarea virtuţilor şi viciilor".

Or, faptele descind, cu toate ocolişurile parcurse între timp, din Gherea, care îi reproşa lui Caragiale, în termenii lui Richard Rorty, că nu e un *metafizician,* ci un *ironist* şi că opera lui nu are asupra publicului acea influenţă care se cere unei opere literare: „Caragiale ne dă un fragment din viaţa reală. Această viaţă îl face să rîdă, şi la rîndul lui, prin talentul său, ne face să rîdem împreună cu el. O dată ce această viaţă conţine anomalii grave, căutînd, le vom descoperi atît pe dînsele, cît şi dureroasa lor însemnătate. // Dar autorul nostru nu dă anomaliilor acea însemnătate ce le-o dăm noi. El rîde şi rîde cu poftă, nu se simte nici amărăciunea, nici revolta în rîsul lui, şi de aceea rîsul lui nu poate să aibă acea adîncă seriozitate, acea mare însemnătate socială pe care ar putea să o aibă, dacă autorul nostru ar rîde cu acelaşi talent, dar pătruns de un ideal social înalt. [...] Idealul social călăuzeşte satira artistului, îndreptîndu-i rîsul, făcînd ca acest rîs să fie mai serios, mai amar, făcînd să ardă mai tare, să ardă acolo unde să fie ars. D-l Caragiale e indiferent în materie de politică socială; el n-are acest înalt ideal trebuincios, ceea ce scade în parte însemnătatea satirei sale".Cu atît mai interesant că drept model de ideal social în satiră e invocat Voltaire, un iluminist. Veacul al optsprezecelea ar fi fost numit *veacul lui Voltaire* tocmai datorită idealului înalt din opera sa. Or, Caragiale e, din acest punct de vedere, un anti-iluminist. În locul oricărui fel de militantism, plăcerea, relativizarea, ironia.

Oricît ar părea de paradoxal, o întrebare se impune: ideile acestea despre Caragiale, ale lui Negoiţescu, ale lui Balotă, ale lui Virgil Nemoianu, nu-şi vor fi avînd rădăcinile (oricît de ascunse) în E. Lovinescu?! În fond, pe ce se bazează verdictul negativ dat de Lovinescu operei lui Caragiale şi lui Eminescu? Lipsa lui Lovinescu de sensibilitate pentru Eminescu sau pentru Caragiale are la bază poate tocmai o ieşire din estetic; mai exact, un conţinut care nu-şi găsea loc în viziunea lui Lovinescu despre identitatea şi evoluţia civilizaţiei române. Căci literatura se află, şi la el, în siajul civilizaţiei. Aşa se va întîmpla, finalmente, şi cu Negoiţescu. Şi, în acest caz, va fi avînd dreptate G. Călinescu în secvenţa care deschide textul lui despre Agârbiceanu din „Contemporanul", zicînd „cei care combat tendinţa noastră fac asta fiindcă ar

voi să îmbrăţişăm tendinţa lor". Căci „tendinţa" lui Lovinescu, bazată pe autonomia esteticului, înseamnă, în realitate, sincronizare cu Europa. Aderare la modernitate. Este, anterior, „tendinţa" lui Maiorescu; ulterior, a lui Negoiţescu însuşi.

BIBLIOGRAFIE

1. Nicolae Balotă, *Caietul albastru, Timp mort 1954- 1955, Remember 1991-1998,* vol I-II, Ediţia a treia adăugită, Ideea Europeană, Bucureşti, 2007.

2. Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.

3. Nicolae Balotă, *Euphorion. Eseuri*, Ediţia a doua revizuită şi adăugită, Editura Cartea Românească, 1999.

4. G. Călinescu – *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1941, Bucureşti [Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1982].

5. G. Călinescu – *Istoria Literaturii Române. Compendiu*, Ediția a II-a revăzută, Editura Naţională Mecu, Bucureşti, 1946.

6. G. Călinescu – „Probleme şi exemple", în „Contemporanul", nr. 9, 7 martie 1958.

7. E. Lovinescu, *Scrieri 3. Aqua forte* [Anexă], Ediţie de Eugen Simion, Buucreşti, Editura Minerva, 1970.

8. E. Lovinescu – *Critice. I. Istoria Mişcării „Sămănătoriste"*, Editura Ancora, Bucureşti, f.a. (1925).

9. E. Lovinescu – *Istoria literaturii române contemporane,* vol. I-III, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

10. Mircea Martin – „Ion Negoiţescu, estetul incoruptibil", în *Radicalitate şi nuanţă,* Editura Tracus Arte, 2015.

11. I. Negoiţescu – „Agârbiceanu văzut azi", în „Familia", nr. 11, 1990.

12. I. Negoiţescu – *E. Lovinescu*, Editura Albatros, Bucureşti, 1970.

13. I. Negoiţescu – *Engrame*, Editura Albatros, Bucureşti, 1975.

14. I. Negoiţescu – *Istoria literaturii române*, Vol. I (1800-1945), Editura Minerva, Bucureşti, 1991.

15. I. Negoiţescu – *Însemnări critice,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.

16. I. Negoiţescu – *Ora oglinzilor*, Pagini de jurnal, memorialistică, epistolar şi alte texte cu caracter confesiv, Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Dan Damaschin, Editura Dacia, Cluj, 1997.

17. I. Negoiţescu – *Scriitori moderni*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.

18. I. Negoiţescu, *Straja dragonilor*, Ediţie îngrijită şi prefaţă de Ion Vartic, Epilog de Ana Mureşan, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1994.

19. I. Negoiţescu, Radu Stanca – *Un roman epistolar,* Editura Albatros, Bucureşti, 1978.

20. Virgil Nemoianu – „Comicul simplu”, în „Vatra”, nr. 12, 2012, p. 26.

LUCIAN BLAGA AND THE OPEN MYSTERY OF THE ORIGIN

Dorin Ştefănescu
Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş

Abstract: In Blaga's poetry, intuition never stops in the impossible without vision. Because it intuits deeply, it discerns in the middle of its hiding that what hides itself and announces the possible beginning. It is about a hidden place "with window" or an open mystery, because its sign hides itself in the light of the sight, signifying and showing something unforeseen. It is, in the world of the poem, the wonder through which one can see further, the unapparent as a configuration of an original scene.

Keywords: Lucian Blaga, mystery, origin, image, unapparent

Minunea prin care se vede

Ce se dă în ascunderea celor ce nu apar în culorile lumii, nu ajung la manifestarea lor în fiinţa limbajului? Întrezărim şi aici donaţia inversă a inaparentului, darul tăcut al fiinţării care îşi începe lucrarea? Dar începutul este abia posibilul, pragul nevăzut al unei originări. Nicio imagine nu pare să se profileze pe ecranul opac al acestei absolute învăluiri, căci „iată e noapte fără ferestre-n afară", iar „tenebrele n-au capăt,/ lumina n-are înviere".[1] În poezia lui Lucian Blaga intuiţia nu se opreşte însă niciodată în imposibilul necreator de viziune; tocmai pentru că intuieşte adânc, ea sesizează în miezul ascunderii *ceea ce* se ascunde şi fiinţează în ascuns, „vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric".[2] Deşi nepătruns – cu gândul, cu vederea – , ascunsul dă semn în noaptea fiinţării, vesteşte discret posibilul început. Nu se închide prin urmare în nemanifestabilul absolut, ci este el însuşi deschiderea prin care absolutul

[1] Lucian Blaga, *Psalm*, în vol. *În marea trecere* (1924); *Inima mea în anul...*, ciclul *Vârsta de fier* (1940-1944), în vol. *Poezii*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962.
[2] *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, în vol. *Poemele luminii* (1919). Ceea ce se ascunde în numinozitate are natura fenomenelor originare care „nu se revelează intelectului ca abstracţiuni, ci *intuiţiei*" (*Fenomenul originar*, în Lucian Blaga, *Zări şi etape*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1990, p. 117). Blaga vorbeşte despre artă ca revelare intuitivă a misterului („arta este încercarea de a converti misterul pe un plan de intuiţie", intuiţia „năzuind să devină revelatoare"), despre „plenitudinea intuitivă" a poeziei, respectiv – din punctul de vedere al aprecierii operei de artă – despre „cuprinderea intuitivă" a gustului estetic şi despre „critica imanentă" posibilă prin intuiţie (cf. *Artă şi valoare*, în Lucian Blaga, *Opere 10. Trilogia valorilor*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1987, pp. 547, 548, 561, 585).

începe să semnifice, încolţeşte în miezul nefiinţei, făcându-le pe cele ce nu sunt încă să fie, aşa cum „sămânţa mirabilă/ ce-nchide în sine supreme puteri" ascunde „un cer de înaltă lumină".[3] Dă de văzut acest *ascuns în deschidere* – acest *mister deschis* – de vreme ce semnul pe care îl face se ascunde la vedere, semnifică şi arată ceva de neprivit? „Micul incendiu/ ascuns în inima brânduşei de toamnă"[4] este imaginea voalată care arată nearătându-se; fără să fie prezentă, nu e nici absentă întru totul. Deschiderea e chiar această distanţă a posibilului între prezenţă şi absenţă, loc al semnificabilului ce se dezvăluie în propria învăluire de sine. Doar astfel strălucirea sa este lucrătoare, căci semnificarea nu e doar arătătoare a originarului, ci şi creatoare a ceea ce prin el devine posibil. El nu poate fi scos din ascunderea pe care o deschide, dar luminează facerea însăşi, creşterea prefigurată, face „să-nalţe tăcutele seve-n lumină".[5] Astfel încât „rămâie, ah toate, în umbră./ Învoaltă minunea lor sumbră// Să crească sub stea năzdrăvană./ Lumină sunt, inimă, rană".[6] Ceea ce se deschide nu dă nimic de văzut în ascunsul originar al ascunderii; nu se întrevede – nu ia trup – decât *minunea* devenirii, frumuseţea ne-spusă a întrupării poetale: „o privelişte de noapte/ negrăită".[7]

Nu e acesta posibilul întredeschiderii, cel care – fără să se arate – arată spre ceea ce va fi? „Puterile păsăreşti au arătat în triunghiuri/ spre ţinte luminoase"[8]; ceea ce e arătat nu e văzut; nicio intenţionalitate nu animă arătarea; pur şi simplu ceea ce nu se arată arată ceea ce este deja posibil, forma luminoasă înscrisă de la început în ceea ce nu este decât în perspectiva sfârşitului. Adică „latente-n pulberi aurii/ păduri ce ar putea să fie", căci „sunt cu putinţă şi un asemenea foc,/ şi asemenea arderi".[9] Potenţa semnificantă nu înseamnă însă doar înscriere a fiinţării pe calea fiinţei, ci şi „potenţa unui mister revelator",[10] facerea de sine, creşterea în adâncul naturii predispusă la prefacere. Ceea ce deja *poate* stă în aşteptare, aşteaptă posibila zămislire „supt ceruri cari încă nu s-au clădit", „un cer chemător şi necucerit".[11] Puterile – „în ipostază de boabe" – semnifică înainte ca rostirea să dea glas, aspiră la fiinţa lor cerească, iar tensiunea acestui avânt creator este lumină, dă strălucire întregului parcurs încă nestrăbătut. Întrevăzutul este deocamdată imaginea clar-obscură a perspectivei, nelămuritul unui semn

[3] *Mirabila sămânţă*, în vol. *Poezii* (1962).
[4] *Cuvinte către fata necunoscută din poartă*, în vol. *Nebănuitele trepte* (1943).
[5] *Mirabila sămânţă*, în ed. cit.
[6] *Încântare*, în vol. *Nebănuitele trepte*.
[7] *Fântânile,* ciclul *Vârsta de fier*, în vol. *Poezii,* ed. cit.
[8] *Am înţeles păcatul ce apasă peste casa mea*, în vol. *În marea trecere*.
[9] *Cântecul focului,* ciclul *Corăbii cu cenuşă*, în vol. *Poezii,* ed. cit.
[10] *Geneza metaforei şi sensul culturii*, în Lucian Blaga, *Opere 9. Trilogia culturii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 391.
[11] *La cumpăna apelor*; *Sat natal*, în vol. *La cumpăna apelor* (1933).

aparent-disparent: „Calea lactee abia ghicită se pierde/ scrisă în noapte fierbinte şi calmă"; „un astru/ văzut – nevăzut, în albastru"[12] călăuzeşte imposibila apariţie a ceea ce totuşi începe, se aşază într-un început nevăzut.

Stă chiar în natura diafanului să facă posibil – vizibil-invizibil – semnul arătător prin transparenţa lucrurilor, străbătător „în simplu albastru, în simplă lumină".[13] Cu alte cuvinte, o distanţă nevăzută care dă de văzut, în ascunsul străluminat, deschiderea lăuntrică a manifestării. Căci calea lactee abia ghicită, astrul incert nu strălucesc în cuvântul poemului, ci în necuvântul ce răsare – minune a întunericului – în urma reducţiei fără rest a oricărei apariţii.[14] În lumina lumii, el e nevăzut şi neauzit, ca şi în soarele orbitor ce inundă corpul unui poem în peisajul explicit al vizării. Faptul său de a apare, întreţesut în pânza trupului poetal, pro-pune ivirea învăluită a inaparentului ce vine de departe.[15] De aceea, „În bolta înstelată-mi scald privirea –/ şi ştiu că şi eu port/ în suflet stele multe, multe,/ şi căi lactee,/ minunile-ntunericului./ Dar nu le văd,/ am prea mult soare-n mine/ de-aceea nu le văd./ Aştept să îmi apună ziua/ şi zarea mea pleoapa să-şi închidă,/ mi-aştept amurgul, noaptea şi durerea,/ să mi se-ntunece tot cerul/ şi să răsară-n mine stelele,/ stelele mele,/ pe care încă niciodată/ nu le-am văzut".[16] Poemul comprimă în expresia sa stilizată procesul subtil al ex-punerii imaginii transparente în *contre-jour*, developarea în negativ sau prin estomparea ecranului mundan pe care ea îşi proiectează efigia răsfrântă.

Ce se vede ieşind din ascundere este imaginea tremurată a oglindirii în primordial, în pre-fiinţial, în „ape,/ din care curcubeul/ îşi bea frumuseţea şi nefiinţa".[17] „Mugurul de lumină" nu e atât o imagine, cât mai curând profilul unei epure a imaginii. Felul în care ceva începe, apare şi se dă semnificării vorbeşte de la sine despre faptul că „orice-nceput se vrea fecund",

[12] *Hotar*, în vol. *La cumpăna apelor*; *Alean*, în vol. *La curţile dorului* (1938).
[13] *Poetul*, în vol. *Nebănuitele trepte*.
[14] Ceea ce Blaga numeşte „corpul sensibil al cuvântului", ca element constitutiv prin sonoritatea, ritmul, aşezarea şi structura sa concretă, reprezintă „densitatea intuitivă a cuvântului", de fapt – în accepţia noastră – corpul poetic văzut ca semn lingvistic în structura sa bivalentă semnificant – semnificat; astfel încât „mijloacele sensibile" ale poeziei „ţin de natura cuvântului, privit atât ca un corp sonor în sine, cât şi ca un purtător de semnificaţii" (*Artă şi valoare*, în *op. cit.*, pp. 548, 600, 605).
[15] Aşa cum, în poemul *Lumina* (vol. *Poemele luminii*) „orbitoarea lumină de-atunci" subîntinde revelator toate celelalte imagini textuale. Este o „valoare de origine" (Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981, p. 8) care – deşi vine de departe – nu vine din trecut, ci survine în chiar clipa intuirii apariţiei sensibile drept *altceva* absolut nou. Deodată, această lumină nu mai e orbitoare de vreme ce apare *ca* lumină de atunci care face imagine *acum*, arătându-se prin ceea ce spune sensul creaţiei (divine sau poetice). Arătându-se ca lumină care nu se pune pe sine în vedere, ea arată şi spune ceva: *pune în lumină*. Trimitem la interpretarea acestui poem în cartea noastră *Înţelegerea albă. Cinci studii de hermeneutică fenomenologică*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2012, pp. 184-187.
[16] *Mi-aştept amurgul*, în vol. *Poemele luminii*.
[17] *Autoportret*, în vol. *Nebănuitele trepte*.

procesând din „obârşiile-izvoare”.[18] Ceea ce izvorăşte nesecat „între floare şi poamă” face posibil peisajul transparent al unei necurmate faceri.[19] Creaţia înseamnă ascensiune, relief ce se înalţă în adânc ridicând întregul poem: „florile/ spre alte foarte înalte poieni tânjind/ mai invocă şi-acum/ lumina ta fără de nume”.[20] *Între* ceea ce se dă ca început al nepătrunsului ascuns – sămânţă mirabilă – şi ceea ce se deschide în floare şi apoi în fruct, câmpul revelării posibilului ia trup de lumină. „Mirajul unui dulce fruct” căzut „neaşteptat în palme – dar”[21] nu arată mai mult decât survenirea luminii; nu apariţia în lumină a unui decor devenit vizibil, ci luminarea în sine, donaţia non-intenţională a transparenţei care *se arată*: „Ce arătare! Ah ce lumină!/ Stea alb-a căzut în grădină,// necăutată, neaşteptată”; „Şi azi, dintr-odată, neaşteptat, acest răsărit./ Ce cântec nemăsurat!/ Ca unui orb vindecat/ lumea-n lumină mi s-a lărgit”.[22] Lumea lărgită e noua lume pe care poemul o face cu putinţă; brusca survenire a luminii creează tot ceea ce începe să semnifice altfel, să-şi arate adâncul, să-şi deschidă ascunsul.

Acum, în această stare de revelare nemărginită, totul se aşază „în slujba luminii” prin care se poate vedea nelimitat („până în cele din urmă margini privim”), se reaşază în perspectiva deschisă a originarului („mă-ntorc de acum spre / vatra-n lumină”).[23] Lumea lărgită care se arată, iluminată de steaua albă a imaginii revelatoare, e a cântecului fără cuvinte, a rostirii fără rostit care îşi slăveşte noul chip ce transpare prin corpul evanescent al materiei: „Dacă lumina ar cânta/ vărsându-şi puzderia,/ noi am vedea cum cântecul/ consumă materia”.[24] E o lume de culori, de sunete şi de semne, „culori luminate, doar ele destăinuite trepte şi har”, care îşi oferă imaculata frumuseţe a transparenţei: „Albă frumuseţe tu, fără apunere,/ pustietoare minune tu”.[25] Aceasta este *minunea prin care se vede* „către limanul dincolo de fire”, „către cele nevăzute/ -n marea noapte”,[26] căci arătarea ei face posibilă o altă arătare spre care ea duce – *trans*mite – vederea.[27] „Lutul diafan” e noul trup de lumină, „un senin veşmânt” prin limpezimea căruia se poate vedea minunea unei iviri deja posibile, fiinţarea inaparentă a

[18] *Risipei se dedă florarul*, ciclul *Corăbii cu cenuşă*; *Nu sunt singur*, ciclul *Vârsta de fier*, în vol. *Poezii*, ed. cit.
[19] Facere ce exprimă „năzuinţa formativă” (*nisus formativus*) la modul ei stihial (elementarizant), tendinţa de a afla forma originară ce hrăneşte începutul şi dezvoltarea unei creaţii. Cf. *Orizont şi stil*, în Lucian Blaga, *Opere 9. Trilogia culturii*, ed. cit., pp. 156-175.
[20] *Pe multe drumuri*, în vol. *Nebănuitele trepte*.
[21] *Solstiţiul grădinilor*, ciclul *Corăbii cu cenuşă*, în vol. *Poezii*, ed. cit.
[22] *Cerească atingere*, în vol. *La cumpăna apelor*; *Schimbarea zodiei*, în vol. *Nebănuitele trepte.*
[23] *Rune*, în vol. *La cumpăna apelor*; *Ioan se sfâşâie în pustie*, în vol. *Lauda somnului* (1929); *Arhanghel spre vatră*, în vol. *La cumpăna apelor*.
[24] *Suprema ardere*, ciclul *Corăbii cu cenuşă*, în vol. *Poezii*, ed. cit.
[25] *Mirabila sămânţă*, în vol. *Poezii*, ed. cit.; *Veghe*, în vol. *Nebănuitele trepte*.
[26] *Echinocţiu de toamnă*; *Götterdämmerung*, ciclul *Vârsta de fier*, în vol. *Poezii*, ed. cit.
[27] Imagine care „este doar absorbită de alt tot mai vast, din partea căruia ea primeşte un reflex de nouă semnificaţie” (*Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *op. cit*., p. 389).

neascunderii diafane: „Ca-n ape făr prunduri, fabuloase, reci/ arzând se văd minuni – prin lutul purpuriu”.[28]

Ce rămâne în vedere

Imaginea transparentă e deschisul inaparentului sau, altfel spus, vălul străveziu *în* care inaparentul se dezvăluie şi *prin* care răzbate posibilul unui semnificabil întrupat poetal. Din perspectiva ascunsă a posibilului totul e mai întâi închidere, acoperire a sensurilor, aşa cum se configurează această scenă originară în poemul *Pe ape* (vol. *În marea trecere*). Ascunsul însă nu e unul negrăitor, închis sub sticla mată a morţii.[29] El adăposteşte grăuntele vieţii, plămada din care se va naşte noua făptură. Imaginile creaţiei, întruchipări ale înaltului inaccesibil, nu se arată decât în miezul unei radicale decreaţii, pe fundalul umbrit al sfârşitului diluvian: „Porumbii mi i-am slobozit/ să-ncerce pajiştea cerului,/ dar sfâşiaţi de vânturi/ se-ntorc înapoi. Pe vatra corăbiei/ inima mi-o-ngrop subt spuză/ să-şi ţină jăratecul. Paserea focului/ nu-mi mai fâlfâie peste pereţi./ Dăinuie veşnic potopul”. Pajiştea cerului şi pasărea focului nu îşi conturează prezenţa; dar tocmai absenţa le decupează fulgurant în văzduhul acestei peşteri platoniciene. Dimpotrivă, cele ce apar abia par pe ecranul lumii spălat de ape; ele nu sunt decât umbrele iluzorii ale potopului eshatologic. Zborul frânt al porumbilor sfâşiaţi de vânturi, focul stins care nu mai fâlfâie peste pereţi nu arată nimic din ceea ce ar putea fi, ci doar ceea ce nu este, imposibila deschidere a posibilului. Deja nefiinţare, „un fagure sterp” este ultima emblemă a ceea ce a fost, trecut din care sensul nu se mai poate hrăni. Or ceea ce a trecut trebuie jertfit, lăsat pururi nefiinţei; fiinţarea – dacă este să fie – nu poate avea drept temei dispariţia, şi totuşi ea se iveşte numai din ceea ce dispare şi o face cu putinţă. De aceea „jertfa subt semnul înalt/ al curcubeului magic” se pune în lucrarea unui nou început. Suprasemnificarea sub care se aşază nu e doar semn chemător, ci şi arătător al perspectivei unei alte vederi. Fără să o realizeze cu adevărat, el instituie calea posibilei deschideri, tot aşa cum ochiul „profetic deschis/ e singura veste prin neguri”. Cufundarea în nevăzut, dispariţia tuturor celor care – precum muntele Ararat – rămân „de-a pururi fund de ape,/ tot mai adânc,/ tot mai pierdut/ fund de ape” nu înseamnă stingerea în sfârşit. Ele par să dea eclipsării un sens *nesfârşit*. Nu e oare cel pe care – în ochiul prevăzător – inaparentul îl deschide în ascunsul cel mai adânc?

[28] *Viziune geologică*, în vol. *Nebănuitele trepte*; *Vară de noiembrie*; *A fost cândva pământul străveziu*, ciclul *Corăbii cu cenuşă*, în vol. *Poezii*, ed. cit.
[29] Nu e „sumbra încâlceală în care fiinţarea se ascunde, sustrăgându-se înţelegerii” (Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 101).

Un poem al deschiderii vizionare – diafane – este, în schimb, *La curţile dorului*. Aici deschiderea e împlinită, împărtăşită vederii. Totuşi e încă aşteptare, veghe străluminată de posibila venire a unui timp creator. Până atunci, „aurorele încă/ se mai aprind, şi-aşteptăm. Aşteptăm/ o singură oră să ne-mpărtăşim/ din verde imperiu, din raiul sorin". În ciuda timpului neaşteptat care cerne „o pulbere albă", timp mai e, pentru aşteptare şi împărtăşire. Ba chiar abia acum timpul poate da sens aşteptării, cât încă lumina mai aprinde sevele vegetale iar raiul solar le cuprinde pe toate. Ce se aşteaptă, de data aceasta într-un potop de lumină, în zăbovirea senină într-o lume care nu e a noastră, căci „Cu linguri de lemn zăbovim lângă blide/ lungi zile pierduţi şi străini./ Oaspeţi suntem în tinda noii lumini/ la curţile dorului. Cu cerul vecini"? Lume străină în care ne pierdem, şi totuşi lume în care putem aştepta, ne putem regăsi ca în propria noastră lume. Nu e aceasta tocmai lumea poemului, nelumea poetală[30] în care intrăm ca într-o zăbovire cu noi înşine, cu netimpul unui dor nespus? Ceva luminează dar nu suntem în lumină, abia „în tinda luminii"; suntem „cu cerul vecini" şi totuşi nu ne împărtăşim cerului, doar „oaspeţi" la curţile dorului. Ce să însemne această stare de beatitudine ambiguă, de aşteptare a unei împărtăşiri amânate? „Aşteptăm să vedem prin columne de aur/ Evul de foc cu steaguri păşind"; nu suntem de-ai locului, după cum nu suntem nici de-ai timpului; luăm loc – locuim – în alt timp în această lume fără de timp. În „evul de foc" triumful nostru e efemer, iar ceea ce ni se arată nu ni se dă decât în timpul aşteptării. Zăbovim aşteptând să vedem; *prin* columnele de aur aşteptăm, zăbovind în vedere. Dar ceea ce e astfel împărtăşit rămâne în vedere, iar atunci „Din când în când câte-o lacrim-apare/ şi fără durere se-ngroaşă pe geană./ Hrănim cu ea / nu ştim ce firavă stea". Să fie această rămânere în vedere chiar imaginea ce o deschide, şi a cărei lumină, întrevăzută o clipă, o mistuie în aşteptare?[31]

Bibliografie

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace,* Quadrige / PUF, Paris, 1981

Blaga, Lucian, *Poezii,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962

Blaga, Lucian, *Zări şi etape*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1990

[30] De fapt, cum spune Blaga, o „simili-lume", un *cosmoid* specific operei de artă: „O operă nu este, deci, un « simbol » al lumii totale, sensibile, şi nu-şi primeşte valoarea ca un reflex, de la totalitatea lumii sensibile. O operă de artă este un cosmoid, o lume specială, de intenţii revelatorii şi care tinde a se substitui lumii sensibile" (*Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *op. cit.*, pp. 430, 432, n. 1).

[31] Un posibil răspuns la această întrebare îl dă Blaga însuşi atunci când vorbeşte despre distanţa necesară – „frână transcendentă" – ce separă creaţia culturală de misterul absolutului. „Căci între absolut şi noi se intercalează totdeauna metaforismul nostru revelator (...) care ne *izolează de absolut*" (*Artă şi valoare*, în *op. cit.*, p. 531). Revelarea fiind astfel metaforic limitată, vederea rămâne în aşteptarea mistuitoare a unei lumini care nu se dă artei decât în distanţa (izolarea) unei *imagini*.

Blaga, Lucian, *Opere 9. Trilogia culturii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985

Blaga, Lucian, *Opere 10. Trilogia valorilor*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1987

Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995

Ştefănescu, Dorin, *Înţelegerea albă. Cinci studii de hermeneutică fenomenologică*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2012

ION AGÎRBICEANU'S PROSE, BETWEEN REALISM AND FANTASTIC

Iulian Boldea
Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract:The rough vision, some psycho-analytical subtleties, the "cold" lyricism (Mircea Zaciu), the overrunning of the typical sweetening and idyllicism of the "samanatorist" ideology, the detailed investigation of inner convulsions of the humanity in the Apuseni mountains, in narratives where description meets moral observation – all of these dominant features of Agârbiceanu's works are correctly and rigorously revealed by an exemplary edition that manages to reconstruct the architecture of a literary work, maintaining its actuality and severe beauty since, as Mircea Zaciu had noticed, "no matter how many changes have tossed the Romanian history, society and literature, Ion Agârbiceanu seems strangely up to date". We attempt, in this paper, to show the main coordinates of Realism in Ion Agârbiceanu's works, from the perspective of the Ethics of creation.
Keywords: prose, realism, fantastic, ethics, psychology.

Proza lui Agârbiceanu se caracterizează, înainte de toate, printr-o viziune predominant realistă, în care obiectivitatea, umanismul, infuziile de fantastic şi tentaţia lecţiei etice se împletesc în doze diferite în nuvele, povestiri sau romane. Descifrând dinamica reprezentărilor arhaice sau a tradiţiilor folclorice într-o perspectivă a autenticului, fără idilizarea modului de viaţă patriarhal, Agârbiceanu este autorul unei opere care a evoluat „în direcţiile arhaismului şi etnicismului naţional, al unei tradiţii protectoare, urmărind să se desolidarizeze de aspectele combinate ale existenţei, precum: războiul, civilizaţia industrială şi îndepărtarea fiinţei umane de propria moştenire ancestrală, biologică şi ereditară" [1]. Desigur, şi în cazul lui Agârbiceanu se poate vorbi de o consonanţă indiscutabilă între tribulaţiile biografiei şi relieful operei, ca şi între om şi umbra sa creatoare sau între fiinţa atât de ataşată de valorile unei etici creştine şi peisajul în care şi-a înscris devenirea, fapt remarca chiar de către scriitor: „Ceea ce mi-a pătruns adânc în suflet din aceşti ani ai primei copilării, din păscutul oilor la marginea pădurii sau în

[1] Mircea Popa, *Ion Agârbiceanu – povestitorul*, în volumul Ion Agârbiceanu, *Povestiri regăsite*, Ediţie îngrijită şi prefaţă de Mircea Popa, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011, p. 8.

pădure, a fost mireasma câmpului, a codrului, colorile cerului, ale luncii cu florile, bătaia şi cântecele vântului în văzduh sau în pădure, cântecul apelor, a pâraielor în topitul zăpezilor”[2]. Nu e deloc întâmplător faptul că reprezentarea unei umanităţi suferinde e însoţită de un sentiment al relativităţii lucrurilor, fenomenelor şi situaţiilor epice, scriitorul considerând, de altfel, că prin suferinţă oamenii îşi descoperă nu numai propriile limite, ci şi capacitatea de mântuire, de purificare şi regenerare morală, toate însoţite de contemplarea senină a lumii: „Să stăm deci cu credinţă şi cu vitejie în lupta cea mare şi grea a vieţii, în lucrarea şi folosirea cu grijă şi cu hărnicie a darurilor date nouă de Dumnezeu! Orice greutăţi şi suferinţe am întâmpina în rodirea bună a talanţilor, să nu ne pierdem curajul… Creştinul harnic şi neînfricat în folosirea bună a darurilor date de Dumnezeu face cea mai măreaţă faptă de pe pământ: el creşte şi sporeşte averea Părintelui ceresc. Averea lui Dumnezeu nu sunt banii şi moşiile, ci faptele cele bune, comorile sufleteşti: credinţa, curăţia, dreptatea, nădejdea, iubirea, mila, bunătatea, prietenia, ajutorul frăţesc şi toate virtuţile creştine pe care Dumnezeu le seamănă în sufletul omului. Din acestea toate se naşte împărăţia şi averea lui Dumnezeu pe pământ… Creştinul cel harnic este ca albina lui Dumnezeu pe pământ”.[3] Realismul promovat de scriitor are, de la primele naraţiuni, până la cele aparţinând epocii mature, o coloratură etică. Voinţa de reprezentare obiectivă a realităţii consună, în concepţia şi practica scriiturii, cu o viziune unificatoare, în măsura în care în centrul întregii creaţii a lui Agârbiceanu se regăseşte fiinţa umană, cu dimensiunile şi gradele sale specifice de reprezentare. Mircea Zaciu avea dreptate să considere că liantul unificator al acestei lumi ficţionale este accentul umanist, cel care, de altfel, prin amprenta şi infuziile sale semantice, conferă reliefului operei timbrul etic suprapus poeticii realiste: „Opera lui Agârbiceanu conţine certe valori, un mesaj actual, capabil să trezească multiple ecouri. Nu întâmplător, tot în această etapă, calitativ superioară, a literaturii şi criticii noastre, Agârbiceanu s-a orientat mai adânc către semnificaţia estetică a operei de artă, manifestând un interes pasionat pentru fenomenul artistic actual”[4].

Cu o arhitectură diversă, relieful operei lui Agârbiceanu este articulat prin intermediul unor teme coerent structurate, din perspectiva mai largă a realismului etic: sensul omului în lume, relaţia dintre individ şi istorie, raportul paradoxal dintre suflet şi spirit, dintre sacru şi profan sau dintre imanenţă şi transcendenţă. Din această perspectivă, fiinţa umană este una

[2]Ion Agârbiceanu, *Mărturisiri*, în Revista Fundaţiilor Regale, anul VIII, nr. 12, decemvrie 1941, p. 534.
[3] Ion Agârbiceanu, *Răsplata celor harnici*, în volumul *Scrieri creştine*. Prefaţă Ion Buzaşi. Text îngrijit, note, postfaţă şi glosar prof. Cornelia Lucia Frişan, Editura Buna Vestire, Blaj, 2008, pp. 74-75.
[4] Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, Editura Minerva, seria Universitas, Bucureşti, 1972, p. 35.

care, pentru a-şi desăvârşi substanţa şi conduita interioară, trebuie sa apeleze la credinţa creştină, să-şi asume semnificaţiile modelului christic, prin jertfă, seninătate, împăcare, definirea condiţiei poprii desăvârşindu-se, astfel, prin continuă propensiune spre absolut, prin tentarea surmontării limitelor şi a obstacolelor şi reprezentarea existenţei ca suferinţă, ca mântuire prin jertfă cotidiană şi renunţare. Exemplare sunt, în această privinţă, portretele cu vibraţie intensă ale unor fiinţe anonime, de mare umilitate şi, în acelaşi timp, de acută demnitate a înţelegerii rosturilor existenţei, fiinţe ce se regăsesc în *Fefeleaga, Luminiţa, Copilul Chivei, Prăginel, Fişpanul*, în care scriitorul surprinde, cu fină vibraţie afectivă, o gamă amplă de stări sufleteşti şi de nuanţe ale trăirii afective, de la dragostea faţă de copii împinsă la limita sacrificiului tragic şi a resemnării cronice din *Fefeleaga*, la destinul babei Mâia, a cărei dorinţă este aceea de a muri creştineşte, având la căpătâi o lumânare (*Luminiţa*), sau la truda necontenită a lui Niculai a Firii, poreclit Fişpanul.

Acurateţea portretelor, redate în linii aspre, în contur decis, ferm şi în tuşe energice este surprinsă de I. Negoiţescu, într-o formulare sintetică, în care e subliniată fineţea reprezentărilor figurale, lirismul conturului unei atmosfere revelatoare sau intuirea exactă a meandrelor sufleteşti şi ale imaginarului: „Mai fin decât Slavici, mai poet decât Rebreanu, mult mai inventiv decât ei, cu o prodigioasă fantezie epică, Agârbiceanu ne-a dat o întinsă galerie de portrete rurale, care prin varietate şi prin interesul ei uman nu are egal în literatura noastră decât galeria urbană a Hortensiei Papadat-Bengescu. Iar dacă aceşti doi autori (a căror apropiere sub orice formă poate să pară paradoxală – deşi înclinaţia către boală, către morbid le este totuşi comună) se deosebesc atât prin lumile diferite pe care ochiul lor epic le surprinde, cât şi prin mijloacele de expresie, căci pentru a pătrunde în sufletul urban Hortensia Papadat-Bengescu recurge la bisturiul cerebralităţii –, lipsa de analiză psihologică, elementaritatea, naivitatea expresivă a stilului lui Agârbiceanu duc la rezultate nu mai puţin eficiente, atunci când se aplică sufletului ţărănesc, el însuşi elementar şi naiv”.[5]

Fiind, aşa cum sublinia Mircea Zaciu, „exponentul unei provincii căreia i-a simţit din plin frământările, istoria, dimensiunea morală”[6], Ion Agârbiceanu evocă, în nuvelele şi romanele sale, un mediu ancestral, patriarhal, încărcat de aromele trecutului şi de inflexiunile mitului sau ale fantasticului, toate acestea sublimate de o tulburătoare percepţie etică, de indiscutabilă acuitate. Portretele, evenimentele narative sau redarea conflictelor revelează

[5] I. Negoiţescu, *Valori stilistice în nuvelele lui Agârbiceanu*, în „Viaţa românească”, anul X, nr. 4, aprilie 1957, pp. 180-181
[6] Mircea Zaciu, *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996, p. 211.

dominantele unei viziuni în care umanismul se împleteşte cu redarea obiectivă, autentică a figurilor şi contextelor, sau cu tentaţia descifrării dominantelor morale, precum în *Badea Niculae, Mătuşa Stana, Bunica, Nepotul, Hoţul, Dan Jitarul, Popa Vasile, Costea Pădurarul, Căprarul, Bolnavii, Un doftor, Dascălul Vintilă, Cula Mereuţ, Mortul, Moş Viron, Bătrâna, Ţuţu Ilie, Precupaş, Fierarul Petrea, Un candidat, Doi bătrâni* etc. Surprinse cu acuitate caracterologică, figurile umane sunt, cum remarcă scriitorul însuşi, *„icoane care se ridicau în suflet, pline de duioşie*”[7].

Fascinaţia acestei umanităţi marcate de suferinţă, umilinţe, sărăcie sau frustrări cuprinde şi o latură de mister, prin revelarea conflictului, dureros uneori, dintre lumea concretă şi aspiraţia spre o transcendenţă ce rămâne, cel mai adesea, mută. Experienţa de preot a scriitorului atrage după sine cunoaşterea directă a durerilor, suferinţelor, a sărăciei din satele Apusenilor: „De altfel, din experienţa vieţii pastorale s-au născut cele mai multe schiţe şi povestiri ale mele. Îndeosebi, m-a impresionat latura de suferinţă din viaţa sătenilor. Şi întâia emoţie era, de cele mai multe ori, de compătimire. Mai ales primii patru ani de preoţie mi-au dezvăluit cele mai multe mizerii ale vieţii de la ţară. Eram uneori saturat, supraîncărcat cu senzaţii şi impresii deşteptate de mizeria sătenilor, încât regretam că m-am făcut preot, să cunosc toată această mizerie, şi materială, şi morală. Aveam senzaţia că mă întunec, ca la vârsta dintre 16-22 de ani, când nu aveam o credinţă hotărâtă. Simţeam necesitatea să schimb mediul. Da, aproape toate personagiile principale din scrierile mele au pornit de la un sâmbure de realitate. creaţii de pură fantezie am puţine, deşi, evident, fantezia le-a completat, le-a depărtat uneori de realitate pe cele ridicate de aici”[8].

Figurarea suferinţei, a infirmităţilor umane, a tarelor biologice sau morale domină multe dintre naraţiunile prezente în volumele de proză scurtă publicate după 1918 (*Popa Man, Chipuri de ceară, Spaima, Prăpastia, Diavolul, Dezamăgire, Visurile, Singurătate, Primăvara*), în care se regăsesc linii ale evocării atmosferei de mister şi fantasmatic ale lumii Apusenilor. Nuvele precum *Fişpanul, Gheorghiuţ, Copilul Chivei, Teleguţ, Prăginel, Fefeleaga, Luminiţa, Iarnă grea, Vârvoara, Ceasul rău, Melentea* aduc în scenă biografii concentrate, sublimate, aflate sub spectrul tragicului resemnat. Sunt naraţiuni ce se detaşează prin minimalism al notaţiei şi stil tensionat, scuturat de ornamente, într-o scriitură în care *„reducţia planului epic şi tehnica racursiului concentrează biografii exemplare, cu o*

[7] Ion Agârbiceanu, *Mărturisiri*, în Revista Fundaţiilor Regale, anul VIII, nr. 12, decemvrie 1941, p. 548.
[8] *Ibidem*, pp. 557-558.

surdinizare a expresiei patetice"[9]. În *Păscălierul*, de pildă, construcţie narativă densă, cu nuanţă de „farsă dramatică"[10], preotul, Costandin Pleşa, un impostor, din dorinţa de a se detaşa în rândul consătenilor, inventează aşa-numitul Păscălier, o carte făcătoare de minuni, în care poate citi viitorul credincioşilor, le poate dezlega sufletele de farmece sau trupurile de boli, speculându-se, astfel, ignoranţa enoriaşilor, dar şi nevoia acestora de a crede în superstiţii sau minuni. Acest resort al amăgirii este dezvăluit chiar de preot soţiei sale: „Ai uitat lucrul de căpetenie, femeie. Pentru ce vor veni oamenii la mine? Să scape, prin rugăciune, de răul ce-i bântuie. Nu-i aşa? (…) Vor veni, ai să vezi, şi încă mulţi! Dar de răul lor rugăciunea nu-i va scăpa dacă ei nu cred. Trăbă să creadă. Şi credinţa în puterea cărţii şi a rugăciunii se va vărsa în sufletul lor îndată ce vor auzi că eu ştiu cine sunt ei şi ce pătimesc. Dacă eu sunt un mincinos, pentru ei sunt mincinos. Dacă vrei să mă numeşti şarlatan, pentru ei sunt, pentru vindecarea lor. Şi Dumnezeu, care ştie toate, ştie că eu mă fac a cunoaşte lucrurile din carte numai pentru ca ei să creadă şi să se mântuiască. Altfel, fără credinţă, rugăciunea şi slujba nu folosesc la nimic".

O statuie esenţializată a suferinţei este durată în *Fefeleaga*, una dintre naraţiunile exemplare ale lui Agârbiceanu, care surprinde, cu acuitate evocatoare, cu dramatism, cu revelatorie empatie, silueta uneia dintre multele femei obidite, umilite, însingurate din satele Apusenilor: „Femeia e înaltă, uscată, cu obrajii stricaţi de vărsat, arşi de soare şi de vânt. Păşeşte larg, tropotind cu cizmele tari, pline de umflături uscate. Calul o urmează cu gâtul întins, scobâlţind din picioarele ciolănoase. Poartă pe spinarea adânc deşălată două coşărci desăgite. Sub coşărci, la fiecare legănare, se văd două petece mari, pământii. Calul e alb, sub coşărci, i s-a ros părul de tot, şi pielea, de-atâta frecătură, e-o rană tăbăcită, tare ca potângul. Merge în urma muierii, adormit parcă de tropotul cunoscut al cizmelor ei. Capul, mare cât o solniţă, nu şi-l mişcă nici la dreapta, nici la stânga".

O altă biografie „a *unui suflet chinuit*"[11] este *Luminiţa*, naraţiune în care este reprezentat sfârşitul babei Mâia, femeie naivă, care îşi păstrează, pentru momentul trecerii în nefiinţă, o lumânare de ceară, o „sfântă luminiţă". În cele din urmă, bătrâna moare cu mâna întinsă după lumânarea pe care nu a mai reuşit să o aprindă. Gestul final este revelatoriu pentru destinul anonim, implacabil, nemilos al unei fiinţe neînsemnate, aflate într-o situaţie-limită,

[99] Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, în volumul Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coordonare şi revizie ştiinţifică), *Dicţionarul scriitorilor români,* A – C, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti,1995, p. 23.
[10] *Ibidem,* p. 241.
[11] Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, Editura Minerva, seria Universitas, Bucureşti, 1972, p. 90.

reprezentată cu dramatism, într-o alternanţă a descrierii şi a desfăşurării narative, prin care „descripţia se constituie ea însăşi ca un moment narativ, un prolog de fapt la o tragedie comunicată printr-o continuă hiperbolizare a naturii terifiante”[12]. Între afectivitatea personajelor şi ritmurile naturii se creează o corespondenţă, nu întru totul secretă, peisajul primăverii preluând funcţia de preambul la drama care se consumă în casa babei Mâia: „Primăvara începuse cu secetă mare. Se roşiseră livezile, ca arse de brumă, iar dealurile erau pământ gol. Vitele zbierau pe câmp ziua, mergeau prin curţi noaptea, iar oamenii îşi plecaseră capetele adânc în piept”. Chiar momentele de calamitate, de ploaie îndelungată, par să aibă rolul de a pregăti şi motiva, într-un anumit sens, scenariul tragic: „Dar ploaia vreo patru zile n-a mai contenit. Câteodată scăpau de după dealuri vânturi mari, ce duceau spre Pleşa grămezi mari de nouri, ca nişte turme de dihănii şi de uriaşi, negri, vineţi, mânioşi, încleştaţi unii într-alţii”. Portretul babei Mâia este unul contras, cu detalii ascetice, cu notaţii de o tulburătoare concizie, relevând, în tuşe rezumative, o viaţă, un trup, un destin: „Babei Mâia i se uscase şi gâtul, şi pieptul, iar din adâncul măruntaielor i se stârnea ceva ce-i aducea ameţeală la cap. (…) Şi ochii ei, înconjuraţi de pieliţă zbârcită, vineţie, priveau nemişcaţi, dulcegi, plini parcă de-o apă alburie”.

Evocator de incontestabilă autenticitate al spaţiului transilvan, Ion Agârbiceanu este un prozator de viziune sumbră, cu tonuri aspre, lipsite de orice edulcorare, un scriitor care cultivă, cum observa Mircea Zaciu, „o proză încărcată de substanţă umană, rezultat al unei observaţii directe şi pasionate, cu concluzii morale şi sociale”[13]. Multe dintre notaţiile de amprentă tragică, multe dintre imaginile de tulburător dramatism din nuvelele, povestirile şi romanele lui Agârbiceanu au ca suport biografic experienţa sa de preot, nevoit, prin chiar misiunea de înaltă demnitate morală a profesiei sale, să asculte, să mângâie, să ofere sprijin şi iertare a păcatelor, în numele lui Dumnezeu. De altfel, în volumul *Meditaţii în septembrie*, scriitorul consemnează diifucltăţile pe care le-a avut de surmontat de-a lungul timpului: „Mi-e aproape cu neputinţă să scriu ceva despre un om mort de curând. Nu numai să scriu, ci chiar să vorbesc: predicile de la prohoduri îmi sunt cele mai grele şi, desigur, cele mai slabe. Am totdeauna senzaţia că vorbesc forţat, că îndrug cuvinte goale, că simţirea mi s-a ascuns într-o tainiţă atât de adâncă, încât îmi pare că mi-a şi murit. Senzaţia aceasta mă urmăreşte de câte ori încerc să vorbesc, ori să scriu despre un om mort de curând; dacă tac, e altceva, dacă tac simţirea învie şi-mi umple întreaga

[12] Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice (Dimensiunile eposului)*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p.79
[13] Mircea Zaciu, *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, p. 227.

fiinţă, ca o apă tulbure şi grea. Pe strunele sufleteşti se plimbă, se îmbulzesc vaiete grele, dureroase, care izvorăsc parcă din noapte şi trec mereu, curg într-una către infinit, trec mute, fără cuvinte. În drumul lor aştern parcă o haină de ghiaţă peste suflet, dar ce sloi ciudat e acesta care deschide izvorul lacrimilor, umezind ochii! În faţa veşniciei noi nu putem decât să plângem”[14].

De indiscutabil interes sunt acele personaje contradictorii, ambigue, tulburătoare, prin consum emoţional excesiv, care stau sub semnul patimii, sau sub tutela unei demonii răvăşitoare. Cornel Regman inventariază, în *Agârbiceanu şi demonii*[15], o tipologie a demonilor şi demoniilor din opera lui Ion Agârbiceanu: demonul înavuţirii (crâşmăriţa Niţuleasa din *Vâlva – Băilor*), demonul risipirii, al dezordinii existenţiale (Popa Man, din nuvela omonimă), demonul orgoliului nemăsurat, predispus la eşec (Iosif Rodean din *Arhanghelii*), demonul minciunii, al amăgirii şi imposturii (Costandin Pleşa din *Păscălierul*), demonul pierzaniei (Stana, eroina romanul omonim), demonul seducţiei (Dumitru Bogdan din nuvela *Jandarmul*), demonul lăcomiei (Moise Mărginean din romanul *Strigoiul*), sau demonul vitalităţii exacerbate (Rusalina din *Faraonii*).

Mesajul lui Agârbiceanu este limpede trasat, în naraţiunile sale ce se relevă, deopotrivă, de la legitimarea unei etici a realismului, ca şi de la exigenţele unui realism etic. Acest mesaj poate fi formulat cât se poate de clar astfel: oamenii care pierd calea dreaptă a eticii creştine, a umanismului, a echilibrului sufletesc eşuează, devin suflete damnate, conştiinţe chinuite, pierdute în labirintul lumii, dar şi în labirintul propriului eu. Nuvela *Popa Tanda*, de pildă, trasează destinul unui aventurier, Emanoil Manovici – popa Man – devenit preot în Teleguţa. Personaj misterios, cu avânturi şi impulsuri nestăpânite, nestatornic, contradictoriu adesea, Popa Man, „un suflet torturat, lesne deschis patimilor”[16] e un factor destabilizator în satul în care se stabileşte ca preot, prin patima pentru Firuţa, dar şi prin patima îmbogăţirii, până la izgonirea sa din sat. Se poate susţine, desigur, opinia lui Cornel Regman, conform căreia conştiinţa personajului e locul unei confruntări tragice, al unor impulsuri contradictorii, bântuite de nelinişti şi aflat într-o continuă prefacere afectivă: „Întreaga povestire – scrie Cornel Regman – nu-i altceva decât proiecţia sufletului sălbatic al popii şi a metamorfozelor sale

[14] Ion Agârbiceanu, *Meditaţie în septembrie*. Publicistică literară. Ediţie îngrijită de Aurel Sasu. Cuvânt înainte de Mircea Zaciu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971, p.22.
[15] Cornel Regman, *Agârbiceanu şi demonii*. Studiu de tipologie literară. Ediţia a doua revăzută şi adăugită, Editura Paralela 45, Colecţia „Cercul literar de la Sibiu”, Piteşti, 2001.
[16] *Ibidem,* p. 82

demoniace pe acest fundal inocent de psihologie colectivă, modulând – asemenea corului antic – un cântec nu prea variat, de câteva note”[17].

Protagonistul din *Jandarmul* (Dumitru Bogdan), întors în sat după 15 ani, moşteneşte cea mai mare avere din sat, părând, la început, un om gospodar, echilibrat, econom, chiar dacă, în portretul pe care îl conturează scriitorul se insinuează şi unele accente sau prevestiri neliniştitoare: „Era un bujor de român cum nu se afla altul în sat. Drept ca un brad, dar cu trupul vârtos, cu priviri tari, sure, ca de oţel, cu mustaţa neagră răsucită. Faţa bronzată avea linii aspre, întunecate. O paliditate ciudată pătrundea de subt arămiul obrajilor. Gura părea pecetluită cu o nuanţă de strânsoare”. Pe parcurs, Dumitru Bogdan îşi dezvăluie adevărata fire (vidul sufletesc, incapacitatea de a iubi, egoismul, nestatornicia, laşitatea). Destinul tragic al „jandarmului” poartă în esenţa lui o latură de mister, de spaimă atavică, de inexplicabil: „Oamenii începură cu bănuielile cum a ajuns Dumitru Bogdan aici să se spânzure, şi ce rost aveau bureţii din traistă… Satul întreg se perindă să-l vadă pe mort. Numai două femei nu fură văzute de nimeni: Veronica, măritată acum a doua oară, şi Catarina, care cine ştie pe unde era cu feciorul cu care fugise. Pentru amândouă, jandarmul era mort de mult”.

Din peisajul uman al Apusenilor se detaşează lumea minerilor, categorie marginală, ce trăieşte în condiţii precare, desenată de scriitor în tuşe sugestive, aspre, concise, de o expresivitate minimalistă: „Din tainiţele pământului, de pe cărări înfundate în munţi, de după colţuri de stânci, începură să răsară deodată grupuri de mineri, întâi mai puţini, apoi tot mai mulţi, luându-şi drumul tăcuţi, cu paşi osteniţi, spre ghişeurile din vale, unde li se făcea plata în toată sâmbăta, după-masa. Văzuţi de departe, păreau cete de bandiţi care se strecoară, nesimţit, la pradă. Cu feţele şi mâinile negre de cărbune, cu bărbile nerase, cu hainele întinate, răspândind miasme acre din umezeala măruntaielor pământului, aduşi de spate, păşind larg pe picioare nesigure, văzuţi de-aproape, păreau mai degrabă grupuri de nenorociţi. Din când în când se auzea tusea hârâitoare până în adânc de piept şi câte-o înjurătură amarnică în diferite limbi ale ţării, când vreunul se împiedeca de-o piatră din drum”. Lumea minerilor e evocată şi în romanul *Arhanghelii*, monografie a unui ţinut, dar şi monografie a unei patimi, aceea a îmbogăţirii. Reuşita existenţială sau eşecul se datorează funcţionării sau secării filoanelor aurifere din mină: „Complexitatea faptelor epice, varietatea eroilor şi a planurilor de acţiune sunt strâns legate de prezenţa centrală a minei *Arhanghelii*, care concretizează admirabil fenomenele istorice oglindite. De ea atârnă existenţele ce populează cartea; ea îşi aruncă umbra

[17] *Ibidem*, p.84

greoaie asupra peisajului Vălenilor; prăbuşirea minei aduce prăbuşirea eroilor şi aşterne o tăcere încremenită peste ţinutul căruia îi dăduse o vreme viaţă. Mina *Arhanghelii* este de fapt eroul principal al romanului. Ea simbolizează, într-o proiecţie populară naivă, însuşi capitalismul, cu cortegiul de nefericiri, mizerie, iluzie a stabilităţii, aparentă bunăstare, dincolo de care pândeşte prăbuşirea economică şi disoluţia moravurilor".[18]

Cazul directorului Rodean este exemplar pentru lumea băieşilor, iar proprietarul minei „Arhanghelii" trăieşte mirajul îmbogăţirii, într-un ritm trepidant, de care e cuprins întreg satul: „Satul părea din ce în ce mai populat; cară încărcate cu piatră scârţâiau pe drumuri ziua-noaptea; căluţii cu coşurile desăgite împleteau o reţea nesfârşită pe uliţele satului. Mirosul de mineral scos proaspăt din sânul pământului plutea peste tot umed, sulfuric, pişcător, deschidea larg nările băieşilor, care se îmbătau de el mai mult decât de orice băutură. Piuele toctocau neîntrerupt, umplând de răsunete uscate şi înfundate bătrânele păduri de brad". Eşecul lui Iosif Rodean e strâns legat de declinul minei, dar şi de fascinaţia malefică a aurului asupra conştiinţei sale labile, neînstare să reziste tentaţiei înavuţirii rapide. Desigur, există o dimensiune moralizatoare a romanului, realismul etic al prozatorului fiind cât se poate de limpede configurat, prin liniile de evoluţie ale acţiunii, prin destinul personajelor, dar şi prin modul în care Agârbiceanu reprezintă, de-a lungul naraţiunii, „oameni ce se încarcă de o putere mai mare decât le e încăputul, devenită prin chiar aceasta blestemul lor; mai adesea, oamenii unor teribile tentaţii, care anulează sau alterează în fiinţa lor orice altă trăire, reduşi, într-un fel, prin propria patimă, la condiţia unor căpcăuni"[19]. Roman ce se impune prin forţa epică, prin vitalitatea naraţiunii, dar şi prin credibilitatea personajelor, care depăşesc schematismul moralizator, *Arhanghelii* ilustrează, deopotrivă, etica realismului, dar şi canoanele realismului etic, specific prozatorului ardelean. Mircea Popa sublinia, cu îndreptăţire, o astfel de confluenţă, între autenticitatea relatării şi substratul etic, remarcând strategiile narative de substanţă balzaciană sau coordonatele unui discurs realist bine coordonat şi structurat: „Deşi *Arhanghelii* rămâne, într-un fel, un roman cu teză, valoarea lui nu este cu nimic impietată de prezenţa acestei strategii literare de factură balzaciană, deoarece el se realizează dincolo de orice stângăcii arhitectonice, printr-un ritm trepidant, admirabil condus, al acţiunii şi un discurs realist de bună factură compoziţională şi stilistică – înscriindu-se, prin toate aceste elemente – ca una din marile biruinţe ale realismului pe tărâm românesc în literatura noastră de la începutul secolului"[20].

[18] Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, p.115-116
[19] Cornel Regman, *op. cit*, p. 103.
[20] Mircea Popa, *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, pp. 123-124.

Proză de largă cuprindere a unei realităţi surprinse în multiplele ei metamorfoze, şi, în acelaşi timp, de adâncă înţelegere a sufletului omenesc, opera lui Agârbiceanu continuă tradiţia prozei transilvane inaugurată de Slavici şi continuată de Rebreanu sau de Pavel Dan: „Umanitatea creaţiei, vocaţia povestitorului şi statornica apropiere de fiinţa supusă unor grave şi dramatice încercări, mesajul unei opere pentru care valorile morale sunt fundamentale, fiindcă ele emană din experienţa oamenilor, sunt de natură să readucă în lectura noastră proza unui scriitor autentic. El continuă o tradiţie inaugurată în literatura Transilvaniei de Ioan Slavici şi îmbogăţită de Liviu Rebreanu, Pavel Dan şi Ion Vlasiu. Printre aceştia Ion Agârbiceanu are măreţia şi frumuseţea mesajului umanist, are, nealterată, pasiunea povestitorului şi, în consecinţă, a făuritorului de vieţi”[21].

Viziunea aspră, unele subtilităţi de analiză psihologică, lirismul „rece” (Mircea Zaciu), depăşirea edulcorării, a ornamenticii convenţionale şi a idilismului tipice pentru ideologia sămănătoristă, investigarea cu minuţie a convulsiilor sufleteşti şi a umanităţii Apusenilor, în naraţiuni ce îmbină descrierea şi observaţia morală sunt însuşiri reprezentative ale unui demers narativ de mare interes, ce ilustrează cu asupra de măsură exigenţele eticii realismului.

Bibliografie critică selectivă

1. Agârbiceanu, Ion, *Meditaţie în septembrie*. Publicistică literară. Ediţie îngrijită de Aurel Sasu. Cuvânt înainte de Mircea Zaciu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971;

2. Agârbiceanu, Ion, *Mărturisiri*, în „Revista Fundaţiilor Regale”, anul VIII, nr. 12, decemvrie 1941;

3. Balotă, Nicolae, *Prozatori români ai secolului XX*, Editura Viitorul Românesc, Deva, 1997;

4. Boldea, Iulian, *Agârbiceanu în ediţie nouă*, în revista „Vatra”, nr. 7-8, 2015;

5. Negoiţescu, I., *Valori stilistice în nuvelele lui Agârbiceanu*, în „Viaţa românească”, anul X, nr. 4, aprilie 1957;

6. Negoiţescu, I., *Scriitori moderni*. Cuvânt înainte de Emil Hurezeanu. Antologie, postfaţă şi notă biobibliografică de Mihai Ungheanu, Editura Eminescu, Bucureşti, 1996;

[21] Ion Vlad, *Lectura romanului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 35

7. Popa, Mircea, *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982;

8. Regman, Cornel, *Agârbiceanu şi demonii*. Studiu de tipologie literară. Ediţia a doua revăzută şi adăugită, Editura Paralela 45, Colecţia „Cercul literar de la Sibiu", Piteşti, 2001;

9. Vatamaniuc, Dimitrie, *Ion Agârbiceanu*, Editura Albatros, Bucureşti,1970;

10. Vlad, Ion, *Lectura romanului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983;

11. Vlad, Ion, *Povestirea. Destinul unei structuri epice (Dimensiunile eposului)*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972;

12. Zaciu, Mircea, *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996;

13. Zaciu, Mircea, *Ion Agârbiceanu*, Bucureşti, Editura Minerva, seria Universitas, 1972;

14. Zaciu, Mircea, *Ion Agârbiceanu*, în volumul Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coordonare şi revizie ştiinţifică), *Dicţionarul scriitorilor români*, A – C, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995.

15.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council-CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

ON ABSENCE IN LITERATURE, PHILOSOPHY AND LITERARY CRITICISM

Virgil Podoabă
Prof. PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Lucrarea e o primă încercare de abordare a unui concept și a unui referent onologic, nediscutate sistematic în cultura română, care au făcut o carieră impresionantă în literatura modrnă, mai ales în poezia lui Mallarmé, în filosofiia modernă, mai ales la Heidegger și în filosofia franceză negativității, ca și în critica literară din secolul XX și începutul celui în care ne aflăm. Tematica absenței și a corelatelor sale negative e caracteristică atît unei linii majore a literaturii, dar mai cu seamă a poeziei europene moderne și nu numai, cît și uneia din cele mai puternice și productive linii a filosofiei secolului trecut cu prelungiri pînă azi. Scopul lucrării e de a evidenția succint și hiperselectiv sensurile absenței în cele trei zone ale menționate, unde conceptul a fost utilizat intens și are sensuri deja consolidate, precum și de a face un prim pas în vedera aproprierii lui și în cultura romînă, care ar putea duce în viitor, dacă se vor face și alți pași, la o comunicare mai bună între cultura noastră și culturile în care termenul e deja bine codificat și lizibilizează fenomene pe care, în Romînia, comunismul le-a escamotat sau chiar interzis.

Keywords: absență, simulacru, urmă, moarte, temei, subiect.

Spre deosebire de contrariile lor, prezenţă şi prezent, care au o istorie încărcată, generoasă şi de prim rang în teologia, mistica şi metafizica europene, de unde au fost absorbite şi în spaţiul literar, substantivul absență. (lat. absentia, ae, carenţă, lipsă, gol, vid, dar şi separare, îndepărtare) şi adjectivul absent (lat. absens, -tis, a nu fi prezent într-un loc, a fi lipsit de ceva, a vădi o lipsă sau o carenţă, dar şi a fi distras, a fi cu gîndul în altă parte), deşi cuvinte vechi şi ele, vor avea parte de un destin mai generos în literatură şi filosofie – totuşi, nu fără legătură cu o precedenţă ilustră, ajungînd pînă în modernitate: teologia apofatică sau negativă (v. apofatic), unde divinitatea e discutată implicit sau chiar explicit şi sub aspectul absenței, ca "Dumnezeu absent" (Georges Poulet, 1985, p.11; 1992, p. 5) – mai cu seamă în epoca modernă.

Utilizat sporadic de poetul Stéphane Mallarmé în reflecţiile sale despre experienţa poetică, condiţia poetului, poezie şi limbaj (Stéphane Mallarmé, 1985, pp. 101-102, 119, 143),

dar fără să aibă la el portanţa semantică şi poziţia centrală pe care le va avea la unii dintre comentatorii săi importanţi, termenul absență – provenind din verbul latin absum, esse, afui, (compus din prep. ab, de la, din, de, după + esse, a fi), a fi absent, a lipsi; a nu lua parte; a nu fi alături, a nu sprijini; a nu exista, a lipsi; a fi departe, la distanţă; a fi în afară de – va face carieră literară şi filosofic-speculativă (de altminteri, la fel ca şi adectivul şi adverbul absent, -ă) mai ales la exegeţii importanţi ai poetului, spre exemplu, la Maurice Blanchot, Georges Poulet sau Hugo Friederich, care vor transfera asupra sa greutatea unor termeni centrali, cu toţii negativi, în gîndirea poetică mallarméană, precum moarte, neant, absolut, dispariţie sau noapte. La poet, contextele cele mai puternice în care apare sînt conexe fie intuiţiei neantului ontologic, ca atunci cînd, de pildă, vorbește despre "o noapte", echivalent simbolic al neantului şi morţii, "făcută din absenţă", fie faimoasei sale tehnici poetice a dereificării, a derealizării sau nulificării realităţii concrete, ori ca atunci cînd se referă "noţiunea pură" de floare, "cea absentă din toate buchetele", adică la floarea, nu mai puţin celebră decît tehnica, devenită noţională tocmai prin această tehnică de tratare a concretului (Stéphane Mallarmé, 1945, p. 368). La el, pe scurt, absența desemnează o evidenţă ontologică: acea a golului, a vidului, a neantului lumii, ca rezultat al dispariţiei temeiului ei substanţial, dar şi rezultatul aplicării deliberate a tehnicii menţionate, constînd în epurarea obiectului (realitatea) şi subiectului (fiinţa poetului) de referent prin intermediul unui limbaj el însuşi dereferenţializat.

La critici săi întîlnim toate nivelele de semnificaţie, mai mult sau mai puţin implicite, ale absenței mallarméene: de la nivelul obiectului privat de realitate ontologică, al neantului, morţii sau "nopţii" din lume, trecînd deopotrivă prin cel al subiectului creator, al "dispariţiei elocutorii a poetului", al morţii sale simbolice, care-l va face la un moment dat să spună "eu sînt perfect mort" şi "acum sînt impersonal"(Stéphane Mallarmé, 1985, pp. 151, 139, 141), de fapt, al "sinuciderii folosofice" a poetului (Georges Poulet, 1976, pp. 323-339), pînă cel al cel al limbii, care "nu posedă realitatea pe care o exprimă", adică "realitatea lucrurilor" (Maurice Blanchot, 1980, p. 33), şi la cel tehnic, de derealizare, de anulare fictivă a realităţii concrete a obiectului şi subiectului şi de instaurare în locul lor, în pur limbaj, a unui construct poetic artificial, abstract şi fictiv, fără subiect şi obiecte reale, făcut doar din cuvinte goale, vide de referent, situat în afara spaţiului şi a timpului populate de lucruri şi evenimente reale, într-un spaţiu şi un timp ale absenței pure.

Astfel, la Hugo Friederich, pe de-o parte, absența e sinonimă totodată cu neantul mallarméan, cu golul din cuvînt şi, mai ales, cu faimosul concept al criticului, acoperind după el întreaga poezie modernă, de "transcendenţă goală" în sens ontologic, pe care poezia lui

Mallarmé ar exprima-o, în modul cel mai radical, chiar la nivelul limbajului, iar pe de alta, ea are şi un sens tehnic şi ontic, ţinînd de procedeul ontopoietic al derealizării realelor, de ceea ce el numeşte "dislocarea realului în absenţă" sau "dislocarea în absenţă a concretului" (Hugo Friederich, 1969, pp.103, 111, 128-129, 132).

La fel, Georges Poulet sesizează absența pe toate planurile şi de-a lungul întregului traseu a poeziei şi gîndirii lui Mallarmé: astfel, conform criticului, încă din tinereţe, planul conştiinţei de sine a poetului e "asociat cu constatarea unei absenţe quasi universale" (Georges Poulet, 1977, p. 96), în virtutea căreia el se percepe ca "o fiinţă privată de azur, privată de fericire, privată dacă nu de ideal, atunci măcar de orice proximitate cu acest ideal", pentru ca apoi, cînd poetul aplică deja procedeul derealizării, pe care criticul o numeşte pe drept cuvînt îndoială hiperbolică (Georges Poulet, 1976, pp. 333-343), analogon negativ al celei carteziene (Georges Poulet, 1977, pp. 100-101), absența să traducă, pe planul simbolisticii, principalele simboluri ale negativităţii mallarméene, Noaptea, moartea şi Neantul sau Nimicul: "Noaptea este obscuritate totală, absenţă a cunoaşterii şi chiar a vieţii, negaţie a oricărei existenţe, neant care trebuie să fie străbătut. […]. Dar noaptea experimentată în ea însăşi, îndurată de cel pe care ea îl orbeşte şi anulează, este o stare radical negativă, un fel de moarte. În noapte Mallarmé se confruntă cu Nimicul. Asta nu înseamnă că el simte că moare […], el se aprehendează ca şi cum ar fi deja mort. Mort într-un univers el însuşi mort. Astfel, el se descoperă suprimat prin aneantizarea celor doi termeni ai opoziţiei radicale între Materie, real, şi Vis, fictiv, în care trăise pînă acum. Să remarcăm că Mallarmé purcede la destrucţia de sine şi a lumii printr-o decizie liberă a spiritului, care este atît de universală şi de totală încît nici un vestigiu de pozitivitate nu poate să scape acestei hecatombe întunecate. Specie de sinucidere în care cel ce visează să se suprime, suprimă totodată, implicit, şi universul în care el se plasează"(Idem ibidem, p. 109). În sfîrşit, dincolo de înţelesul marilor simboluri şi de sensul ei ontopoietic, criticul vede absența generalizîndu-se şi asupra spaţiului şi timpului mallarméene, primul ajungînd în cele din urmă să desemneze un "loc pustiu, negativ […], al absenţei oricărui vis […], al unui ideal care nu mai există", iar al doilea – o durată constituită din "perpetuitatea unei carenţe şi din permanenţa unei absenţe", adică o " durată goală, nudă, durată îngheţată şi pustie, durată care nu curge, nu înaintează, durată încremenită" (Georges Poulet, 1976, pp. 311-339).

La Blanchot, însă, absența devine termen de referinţă atît în eseurile despre Mallarmé, cît şi în propria critică şi meditaţia sa filosofică asupra literaturii şi artei.

De asemenea, poate nu fără legătură cu prezenţa infinitivului esse (a fi, fiinţă) la rădăcina sa, care-i conferă excelente valenţe ontologice, absența a devenit un termen destul de

frecvent şi în filosofia contemporană a negativităţii, mai cu seamă a celei franceze, probabil, uneori inspirată şi ea de gîndirea ontologică şi metafizică a lui Mallarmé, nu numai de cea, filtrată prin interpretarea lui Alexandre Kojève, a lui Hegel, ori a unor Nietzsche şi Heidegger.

Astfel, la Maurice Blanchot, absența apare ca un termen capital şi central, iar la Georges Bataille – mai ales prin sinonimii săi, precum neant, vid, moarte, necunoaştere (non-savoir), imposibil etc. Era cumva firesc ca hegeliano-kojèvienii francezi, totodată mari interpreţi ai celorlalţi doi gînditori germani, să fi ajuns şi la el, cîtă vreme unele din categoriile negative utilizate de inspiratorii lor îl implicau mereu într-un fel sau altul, iar uneori au chiar apelat la el în contexte cu destulă portanţă. De pildă, pentru a explica rolul dorinţei în geneza conştiinţei de sine a omului în înţelesul hegelian din capitolul IV al Fenomenologiei spiritului, care constituie tema decisivă a interpretării sale, Kojève apelează – spre a indica negativitatea funciară a dorinţei hegeliene, faptul fundamental că "Eul dorinţei este vid" – la expresia "prezenţa absenţei unei realităţi" (Alexandre Kojève, 1996, pp. 14-15).

La fel, la Heidegger există, deşi fără să fie centrale, chiar conceptele de Abwesung, absentare, şi de Abwesen, absenţă, neajungere la prezenţă, retragere din prezenţă, opuse lui Anwesen, ajungere la prezenţă, şi lui Anwesenheit, prezenţă (şi care împreună dau o formulă ca die Anwesung der Abwesung, ajungerea la prezenţă a absentării), iar Abgrund, abis, concept esenţial în eseul La ce bun poeţi ?, este interpretat de filosoful însuşi ca "absenţă totală a temeiului" teologic şi metafizic, într-un context în care vorbeşte despre "vremurile sărace" hölderliniene, adică despre o vîrstă a lumii lipsită de zei, adică vidată ontologic, metafizic şi teologic: "În cele ce urmează voi gîndi pe Ab- din Ab-grund ca absenţă totală a temeiului. Temeiul este solul pentru o înrădăcinare şi o situare fermă. Vîrsta lumii care îşi pierde temeiul, stă suspendată în abis" (Martin Heidegger, 1982, p. 211).

Tot în Franţa, absența e un termen important la gînditorii diferenţei, la nietzscheano-heideggerienii Derrida, Lacan şi Deleuze, adică în filozofia dezîntemeietoare a urmei (Jacques Derrida, 1980, pp. 77-120) şi a simulacrului (Gil Deleuze, 1992, pp.7-8, 183-192, 425-460) sau, cum o numeşte Vattimo, în filozofia derridiano-lacaniană a absenţei şi în aceea deleuziană a simulacrului. Pornind o teză heideggeriană scandaloasă – dar gîndită mai înainte de Mallarmé – din Scrisoare despre umanism (Martin Heidegger, 1988, pp. 297-343), după care limbajul este "casa fiinţei", în înţelesul că fiinţa survine în limbaj şi e totodată o survenire a limbajului (teză rezumată într-un enunţ faimos al lui Gadamer, astfel: "fiinţa, care poate fi înţeleasă, e limbaj"), această "gîndire a diferenţei" sau "gîndire deconstructivă" (Gianni Vattimo, 1996, pp. 162-174), descinzînd din Nietzsche şi Heidegger, dar legată şi de

structuralism, va radicaliza într-atît această teză încît va priva fiinţa însăşi de orice posibilitate de acces la prezenţă, ca şi de orice temei metafizic, de orice origine sau model original/originar, ajungînd astfel, pe căi diferite, la afirmarea **a**. ei, fie ca urmă, trace, fără raportare la vreo prezenţă plină, fie ca simulacru fără relaţie cu vreun arhi-model: ”Gîndirea contemporană – nu însă şi Gadamer – a interpretat «identificarea» heideggeriană dintre fiinţă şi limbaj ca afirmarea unei insurmontabile «absenţe» a fiinţei, care ar putea să se afirme permanent numai ca urmă. Această afirmare a absenţei şi a urmei poate fi făcută fie ca o rămăşiţă de profundă nostalgie pentru prezenţă, cum se întîmplă la Derrida şi Lacan; fie din punctul de vedere al unei eliberări a simulacrului de orice raportare la original şi de orice nostalgie pentru acesta, ca la Deleuze. În ambele cazuri însă, teza «identităţii» dintre fiinţă şi limbaj este citită ca o lichidare a oricărei posibilităţi de raportare la un «originar», în favoarea unei concepţii a experienţei care se mişcă în superficii”. Căci “filozofia absenţei are interes să afirme mai ales caracterul de absenţă, constitutiv, al fiinţei, dar aceasta în termeni ce sînt încă de descriere metafizică (fiinţa este absenţă), iar filozofia simulacrului are interes mai ales să lichideze, prin noţiunea de repetiţie diferenţială, orice referire la vreun original-originar” (Gianni Vattimo, 1994, pp. 82-84). Pe de altă parte, aici nu este afirmată doar absența funciară a fiinţei şi absența vreunui model originar în producerea simulacrelor, ci însuşi subiectul îşi pierde poziţia de prezenţă plină şi funcţia de origine, Derrida, de pildă, admirînd în interpretatea structuralismului lui Levi-Strauss din Gîndirea sălbatică şi Crud şi gătit tocmai absența subiectului: adică “abandonarea declarată a oricărei referinţe la un centru, la un subiect, la o sursă privilegiată, la o origine sau la o arhie absolută. […]. Absenţa centrului e aici absenţa subiectului şi absenţa autorului” (Jacques Derrida, 1998, pp. 384 -385).

Nici la maestrul său, mare cititor al lui Nietzsche, Heidegger, Bataille, Blanchot, Klossowski sau Levi-Strauss şi gînditor al diferenţei şi el, la Michel Foucault, în studiile de arheologia cunoaşterii, lucrurile nu stau, în esenţă, altfel decît la discipol. Şi el privilegiază limbajul în dauna fiinţei subiectului, mai ales, punînd sub semnul întrebării rolul fondator, originant al acestuia şi văzînd în el aproape în mod constant, încă de pe vremea conferinţei Ce este un autor (1964), doar “o funcţie (variabilă şi complexă) a discursului”. Subiectul diferitelor limbaje sau scrituri moderne, fie ele ale operelor literare sau de alt tip, nu este un subiect existenţial plin, ci mai curînd o absență, după cum el nu este nici originea limbajului – înţeles el însuşi uneori la modul negativ, mallarméan şi blanchotian, în relaţie cu moartea, ca “transparenţă reciprocă a originii şi morţii”, ca ”vid esenţial” (Michel Foucault, apud Mircea Martin,1996, pp. 9, 28) – ci mai curînd o còpie a altor còpii, un simulacru complex, alcătuit din

limbaje preexistente, fiindcă ceea ce arheologia foucaultiană a discursurilor cunoaşterii descoperă, începînd cu secolul al XIX-lea, "este nu atotputernicia unui discurs prim, ci faptul că, înainte de a pronunţa cel mai neînsemnat dintre cuvinte, noi sîntem deja dominaţi şi îmbibaţi de limbaj" (Michel Foucault, 1996, p. 352). Altfel spus, pentru el, subiectul e limbajul, iar această teză, în plus, radicalizată prin desprinderea lui de referent, e confirmată şi de propriul scris: "Foucault ne oferă spectacolul unui limbaj nu numai fără subiect (cum pretindea), dar şi fără referent" (Mircea Martin, op. cit., p. 31). Aceeaşi teză despre dispariţia subiectului ca prezenţă plină şi despre instalarea, pe locul vacant lăsat de acesta, a limbajului, care-i marchează absența, e formlată net, în legătură cu scriitura, de criticul Roland Barthes: "subiectul nu este o plenitudine individuală […], ci, dimpotrivă, el este un vid în jurul căruia scriitorul împleteşte un cuvînt infinit transformat, în aşa fel încît orice scriitură care nu minte nu desemnează atributele interioare ale unui subiect, ci absenţa sa. Limbajul nu este predicatul unui subiect […], ci este subiectul"(Roland Barthes, 1980, p. 172).

În sfîrşit, criticînd structuralismul ontologic – de care au fost legaţi prin diverse fire unii dintre cei de mai sus, precum Foucault, Derrida şi Barthes – pentru că visa să identifice, cum s-antîmplat în versiuniea sa lacaniană sau în cea levi-straussiană, un metasistem, un cod metafizic inexistent, de fapt, să identifice "Codul Codurilor, Ur-Codul" sau Ur-structura, (Umberto Eco, 1968, pp. 48-49) care se-ndepărta pe măsură ce era mai insistent căutată, Umberto Eco a ajuns să vorbească, utilizînd expresia în titlul unei cărţi faimoase la vremea sa, chiar de struttura assente, structura absentă, pe care o descrie astfel: "Structura este ceea ce nu este încă. Dacă există, dacă am identificat-o, deţin numai un moment intermediar al lanţului care îmi garantează existenţa, sub ea, a unei structuri mai elementare" (Id. ibid., 1968, p.323), dar care, în integritatea sa primă sau ultimă, nu ce e de găsit niciodată. Ur-structura, deci, "se relevă numai prin propria ei absenă progresivă. Absenţa constitutivă a Metacodului permite afirmaţia că, întrucît e absentă, structura constitutivă a oricărei alte structuri nu este structurată" (Cornel Mihai Ionescu, 2002, p. 18).

***În fond, la gînditorii negativităţii, ca şi la cei ai absenţei, urmei şi simulacrului, structuralişti sau nu, majoritatea lor şi prozatori remarcabili, sensul principal şi larg al absenței ar fi cam acesta: de lipsă sau de dispariţie a temeiului onto-metafizic, de dezîntemeiere, de privare a ceva, fie acesta obiectul sau subiectul, de substanţă ontologică, de desubstanţializare, de vid ontologic, de deontologizare, de înlocuire a fiinţei sau a temeiului originar, a fundamentului cu, de pildă, urma derridiană. Şi ar mai fi unul, situat pe treapta următore a acestui nivel, să-i spunem, ontologic, de sens: de derealizare, de înlocuire a diferitelor tipuri de

realitate cu, de pildă, simulacrele, lipsite de model originar, ale lui Deleuze sau, şi mai radical, cu cele complet ireferenţiale – aparţinînd deja lumii telematizate sau "societăţii transparente" contemporane (Gianni Vattimo, 1995, pp. 5-34) – ale lui Baudrillard, (Jean Baudrillard, 1981, pp. 9-69, 177-187, 227-234), la care, în plus, subiectul nu este doar un vid, o absența, ci e chiar fost scos, în lumea contemporană, postmodernă, din joc de către obiect, fiind sedus de acesta din urmă prin intermediul unor "strategii fatale" (Jean Baudrillard, 1996, pp. 91-134).

Dar, situîndu-se în punctul de joncţiune dintre gîndirea lui Mallarmé şi filosofia negativităţii hegeliano-kojeviene şi nietzscheano-heideggeriene, criticul, eseistul, prozatorul şi gînditorul Maurice Blanchot este, probabil, adevăratul campion şi fenomenolog al absenței în literatură şi în meditaţia filozofică asupra acesteia. Ca interpret al poetului, el vede pretutindeni, în poezia şi gîndirea lui Mallarmé, lucrînd absența – în fiinţa lumii din jurul poetului şi în el însuşi, în limbajul său şi în gîndirea sa, ca şi în experienţa sa creatoare. Astfel, în cele două abisuri despre care poetul că spune că i s-au revelat pătrunzînd în experienţa versului, a scrisului, el vede pătrunderea sa într-un timp al "absenţei zeilor" şi al absenței din sine, al propriei morţi. Apoi, între termenii distincţiei pe care poetul o operează între vorbirea brută sau imediată şi cea esenţială sau poetică, nici măcar prima, cea cotidiană şi utilă, deşi e referenţială şi trimite la lucruri reale, nu e propriu-zis brută, însă nici plină, fiindcă, afirmă criticul, "ceea ce reprezintă ea nu e prezent", ci absent: "nimic nu e mai străin de copac decît cuvîntul copac" din limba uzuală, de vreme ce cuvîntul dispare în propriul uz, devenind "un pur nimic, neantul chiar, dar în acţiune". În schimb, vorbirea poetică îi e opusă din acest punct de vedere: "Ea este, prin ea însăşi, impunătoare, ea se impune, dar nu impune nimic", fiindcă în ea nu vorbeşte cineva anume, de fapt, nu vorbeşte nimeni, ci "limbajul se vorbeşte pe sine". Astfel încît, în experienţa sa creatoare, "poetul face operă de pur limbaj", instituind "un univers de cuvinte" vide deopotrivă de referent şi de subiect, un spaţiu literar prin excelenţă, un spaţiu al absenței, în fond, opera, poemul: "căci – zice criticul – nimicul este cel care lucrează în cuvinte". Iar asta din simplul motiv că, la fel ca în exemplul relaţiei dintre copacul real şi cuvîntului copac, cuvintele "au puterea de a face să dispară lucrurile, de a le face să apară în calitate de lucruri dispărute, aparenţă ce nu mai este decît cea a unei dispariţii, prezenţă care, la rîndul ei, se întoarce în absenţă prin mişcarea de eroziune şi uzură care este sufletul şi viaţa cuvintelor", dar care au, pe de altă parte, strania "putere de a face să se «înalţe» lucrurile în sînul absenţei, stăpîne a acestei absenţe", avînd totodată "puterea de a dispare aici ele înseşi, de a se face miraculos absente". Aici, în acest spaţiu al absenţei generalizate, se situează "punctul central" al experienţei lui Mallarmé: "cel unde împlinirea limbajului coincide cu dispariţia sa", însă

“unde vorbirea nu mai este ea însăşi decît aparenţa a ceea ce a dispărut, imaginarul”. Imaginarul, însă, în esenţa sa: adică locul atopic şi timpul acronic în care “se afirmă prezenţa insolită a lucrurilor reale devenite pură absenţă, pură ficţiune”. Acesta ar fi imaginarul specific poemului mallarméan, conceput – şi construit ca atare – ca loc fără loc şi timp fără timp, ca spaţiu despaţializat şi timp detemporalizat, care “oscilează miraculos de la prezenţa sa ca limbaj la absenţa lucrurilor lumii” (Maurice Blanchot, Spaţiul literar, 1980, pp. 31-35, 37-39).

Aşadar, pe toate planurile, de la cel al obiectului şi subiectului la cel al limbajului şi activităţii creatoare mallarméene, cuvîntul de ordine blanchotian este absența, sinonim principal, spectral chiar, al celorlalte cuvinte esenţiale ale poetului. Căci înspre absență şi moarte converg toate la Mallarmé: “Totul se rezumă pentru el – afirmă criticul în eseul Experienţa lui Igitur – la înrudirea ce s-a stabilit între cuvintele gîndire, absenţă, cuvînt şi moarte. Profesiunea de credinţă materialistă: « Da, ştiu, nu sîntem decît zadarnice forme ale materiei» nu este punctul de plecare, revelaţia care l-ar fi obligat apoi să reducă la nimic gîndirea, pe Dumnezeu, şi toate celelalte figuri ale idealului. În mod evident, el pleacă de la nimic, căruia i-a simţit […] forţa şi misterul în meditaţia şi împlinirea lucrării sale poetice. Vocabularul său hegelian nu ar merita nici o atenţie dacă nu ar fi însufleţit de o experienţă autentică, iar această experienţă este cea a puterii negativului” (Id. ibid., 1980, p. 78).

De altfel, aceasta este puterea hegeliană pe care mizează şi Blanchot însuşi în meditaţia sa asupra literaturii şi artei moderne, în speţă asupra operei literare, a imaginii literare şi imaginarului în genere, iar ea îl va purta, firește, din nou, în inima absenței – în sensul, chiar, etimologic, de ab-esse, adică, ceea ce se află ascuns după fiinţă, în spatele aparenţei acesteia şi la temeiul ei. Ca fenomenolog al operei literare moderne şi contemporane, pe care o privește, însă, nu ca pe nu obiect, precum esteticianul sau teoreticianul, ci ca pe o experienţă vie a subiectului creator, principala sa întrebare şi temă de meditaţie, mereu reluată de la capăt, vizează punctul originar al operei, experienţa revelatoare din care purcede sau, cu expresia sa, experienţa originală, în înţelesul, mai ales, de originantă (Maurice Blanchot,1975, pp. 192-219): în opera modernă, afirmă el, “experienţa devine căutarea esenţei operei, afirmarea artei, problema originii” (Id. ibid, 1975, p. 202). Iar asta fiindcă opera e, afirmă el în eseul Dispariţia literaturii, “strania mişcare ce merge dinspre operă către originea operei, opera însăşi devenită căutarea neliniştită şi infinită a sursei sale” (Maurice Blanchot, 1971, p. 289). Firește, conform modalităţii negative a gîndirii sale, el pune problema originii operei literare şi de artă la modul negativ şi o soluţionează tot negativ, de vreme ce, după el şi după ceilalţi gînditori ai negativităţii, precum Bataille, însuşi fundamentul operei e, în ultimă instanţă, negativ. Fiindcă,

într-un fel sau altul, e legat de "moarte ca posibilitate extremă" în sens heideggerian sau "ca posibilitate a imposibilităţii" în sens levinasian – de "potenţa absolută a negativului (s. n.) care devine munca adevărului în lume, care (a)duce negaţia la realitate, forma la inform, finitul la indefinit", cum se exprimă într-un pasaj, unde-i invocă pe Heidegger şi pe interpretul său Levinas, însuşi eseistul (Maurice Blanchot, ed. it. cit., 1975, pp. 209-210). Ca atare, mişcarea subiectului creator spre originea operei, spre punctul de inspiraţie, va sfîrşi, paradoxal, cu atingerea punctul ei de dispariţie: "opera este mişcarea care ne poartă către punctul pur de inspiraţie din care (pro)vine şi pe care ea pare să nu-l poată atinge decît dispărînd" (Maurice Blanchot, 1971, p. 293).

Pentru el, "cel ce se consacră unei opere e atras către punctul unde ea e supusă probei imposibilităţii sale", adică dispariţiei sale, adică absenței ei radicale, iar aceasta e "o experienţă într-adevăr nocturnă, experienţa însăşi a nopţii", cum arată în Exterioritatea radicală, noaptea, eseu ce-l prefaţează şi face inteligibil pe a acela faimos, intitulat Privirea lui Orfeu. Dispariţia, absența operei se revelă în diferenţa radicală pe care fenomenologul ei o face între ceea ce numeşte prima noapte şi cealaltă noapte, între cea în care "totul a dispărut", în care "se apropie absenţa, tăcerea, odihna şi noaptea", dar numai se apropie, şi cea în care acest "«totul a dispărut» apare". Cealaltă noapte "e apariţia lui «totul a dispărut»", a "nopţii goale", vide, la care fac aluzie şi pe care totodată o ecranează "micile imagini", "apariţiile, fantasmele şi visele" ce populează prima noapte. "Prima noapte e primitoare. Novalis îi dedică imnuri. Despre ea se poate spune: în noapte, ca şi cum ar avea o intimitate. […]. Dar cealaltă noapte nu primeşte, nu se deschide. E întodeauna în afară" (Maurice Blanchot, ed. it. cit., 1975, p. 140). E exterioritatea fără rest, exterioritatea radical negativă. Ea este tocmai apariţia dispariţiei operei, fenomenalizarea dispariţiei sale însăşi, adică apariţia absenței ei esenţiale, unde nici măcar o umbră de prezenţă nu mai rămâne – unde nici măcar fantasmele primei nopţi, figuri ale absenței şi ele, dar neesenţiale, nu mai subzistă.

Iată revelaţia finală a celui angajat în experienţa căutării originii operei: revelaţia dispariţiei sale, absența ei radicală ca origine. E tocmai ceea ce i se relevă în ultimă instanţă şi lui Orfeu, în eseul citat, în clipa întoarcerii privirii spre Euridice şi dispariţiei definitive a acesteia: Euridice – identificată discutabil de Blanchot, în acest punct al speculaţiei sale, cu opera, nu cu referentul ei existenţial, adică nu cu corelatul experienţei existenţiale în vederea ei – în momentul apariţiei dispariţiei sale, al exteriorităţii şi stranietăţii sale radicale, al revelaţiei absenței sale radicale, adică a nimicului pe care fantasma, umbra sa îl disimulează:

“Numai asta a venit el să caute în Infern: […] să privească în noapte ceea ce noaptea ascunde, cealaltă noapte, disimularea care apare” (Maurice Blanchot, 1980, p. 110).

Ca fenomenolog al imagini şi imaginarului, Blanchot nu pleacă de la premisa esteticii mimesis-ului, asemănarea cu obiectul, ci de la teza exteriorităţii radicale a acestora. Astfel, imaginea artistică modernă nu trimite cu adevărat, deşi pare s-o facă, la ceva din lumea noastră, ci – situîndu-se mai degrabă, ca şi opera, în afară, altundeva, decît pe tărîmul nostru – la cu totul altceva, în orice caz, la “ceva absent” (Jean Pfeiffer, 1975, pp. IX-XVI). În relaţia sa cu referentul, imaginea literară nu-l urmează pe acesta, nu e “după obiect”, nu e mimetică, ca în concepţia comună, căci imaginea literară nu reprezintă obiectul în consistenţa sa, în prezenţa sa reală, ci-i reprezintă “prezenţa în absenţa sa”. Iar asta nu pentru că, în ea, fiinţa s-ar da şi s-ar retrage deîndată, ci fiindcă, aşa cum arată Blanchot în eseul Cele două versiuni ale imaginarului, “imaginea ne dă fiinţa, dar ne-o dă privată de fiinţă” şi totodată, evident, “privată de asemănare”. Din perspectiva asemănării, ea are, după critic, o condiţie ontică de genul celei a cadavrului. Căci, după ce a părăsit tărîmul nostru şi, din om viu, a devenit defunct, acesta, întrucît nu mai ţine de nici un loc şi de nici un timp şi, în fond, nu mai este nimic, nu mai are aseamănare cu cu nimic de pe această lume: la fel ca şi cadavrul, imaginea artistică, reprezentînd prezenţa obiectului în absenţa sa, nu se aseamănă propriu-zis cu obiectul, ci se “aseamănă cu sine însuşi” şi cu nimic altceva (Maurice Blanchot, 1975, pp. 222-231).

Punînd la lucru aceeaşi metodă de gîndire ca şi în cazul operei şi imaginarului şi discutînd-o în corelaţie cu aceste noţiuni fenomenologice, Blanchot a ajuns, în cartea sa Convirbirea infinită (1969), mergînd pe urmele romanticilor, mai ales ale lui Novalis, ale lui Hegel şi Mallarmé, să scrie pe larg despre însăşi absenţa cărţii (Maurice Blanchot, 1977, pp. 561-576). Conform meditaţiei sale fenomenologice sale asupra cărţii, în afară de cartea empircă din biblioteci, ce constituie receptacolul material al cunoaşterii, şi de cartea ca a priori al cunoaşterii, care constituie condiţia de posibilitate a oricărei scrieri şi oricărei lecturi, există şi “cartea ca totalitate sau Operă” sau Cartea cărţilor, ca totalitate deschisă, în principiu, “incluzînd în sine nu numai toate operele, ci toate puterile discursului”. Or, această exigenţă vizează imposibilul, e o ţintă de neatins în practica scrisului: cu cît un astfel de proiect pare să fie mai aproape de împlinire, cu atît posibilitatea sa devine mai mică, mai himerică, fiindcă ea nu se situează în interiorul vreunei cărţi, ci în afară oricărei cărţi, “dar nu atît ca exterior al său, ci ca punct de referinţă la un în afară care nu o priveşte” (Id. ibid., pp. 562-563). Fascinantă ca ispită, Cartea cu C mare sau cartea totală nu este decît un proiect himeric, decît o fata morgana:

e, de fapt, Le livre à venir, Cartea ce va să vină, care stă să vină, dar nu vine niciodată, fiind irealizabilă, absentă mereu, deci (Virgil Podoabă, 2004, pp.9-13).

În sfîrşit, în poezie, mai ales în cea modernă şi contemporană, la Mallarmé şi la mulţi alţii după el, iar uneori chiar şi în proză, absența are şi un sens formal, grafic, referitor la dispoziţia tipografică, vizuală, pe foia de hîrtie, a textului, la imaginea sau figura vizuală pe care o realizează pe baza relaţiei neinocente dintre dintre alburi şi negruri, dintre goluri şi plinuri, dintre spaţiile albe şi cele scrise, dintre zonele de "tăcerea semnificativă" şi cele de limbaj (Mallarmé, 1985, pp. 116-117,122-123).

Bibliografie

1. Poulet, Georges – La pensée indéterminée, Paris, PUF, 1985 pp. 7-14; sau Georges Poulet, Teologie şi mistică (text reprezentînd Introducerea la această carte), trad de Virgil Podoabă, în Vatra nr, 3, 1992.
2. Mallarmé, Stéphane – Écrits sur le Livre (choix de textes), Paris, Éditions de l'Éclat, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,1985, pp. 101-102, 119, 143 .
3. Mallarmé, Stéphane – Oeuvres, Paris, Pleiade, 1945, p. 368.
4. Stéphane Mallarmé, 1985, pp. 151, 139, 141.
5. Poulet, Georges – Études sur le temps humains, vol. 2, La distance intérieure, Paris, Plon et Éditions du Rocher, 1976, pp. 323-339.
6. Blanchot, Maurice – Spaţiul literar, trad. de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1980, p. 33.
7. Friedrich, Hugo – Structura liricii moderne, trad. de Dieter Fuhrman, Bucureşti, EPLU,1969, pp.103, 111, 128-129, 132.
8. Poulet, Georges – Entre moi et moi, Paris, Libraire José Corti, 1977.
9. Kojève, Alexandre – Introducere în lectura lui Hegel, trad de Ed. Pastenague, Cluj, Ed. "Biblioteca Apostrof", 1996.
10. Heidegger, Martin – Originea operei de artă, trad. şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liilceanu, Bucureşti, ed. Univers, 1982.
11. Derrida, Jacques – Lingvistică şi gramatologie, în antologia Pentru o teorie a textului, trad de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţeanu-Vasiliu, Bucureşti, Ed. Univers, 1980.

12. Deleuze, Gil – Diferenţă şi repetiţie, trad. de Toader Saulea, Bucureşti, Ed. Babel, 1995.

13. Heidegger, Martin – Repere pe drumul gîndirii, trad. de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Ed. Politică, 1988.

14. Vattimo, Gianni – Aventurile diferenţei, trad. de Ştefania Mincu, Bucureşti, Ed. Pontica, 1996.

15. Vattimo, Gianni –Dincolo de subiect, trad. de Ştefania Mincu, Bucureşti, Ed. Pontica, 1994.

16. Derrida, Jacques, Scriitura şi diferenţa, trad. de Bogdan Ghiu şi Dumitru Ţepeneag, Bucureşti, Ed. Univers, 1998.

17. Martin, Mircea – Un decolonizator de spirite, prefaţă la Foucault, Michel – Cuvintele şi lucrurile, O arheologie a ştiinţelor umane, trad. de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, Ed. Univers, 1996.

18. Barthes, Roland – Critică şi adevăr, în antologia Pentru o teorie a textului, ed cit.

19. Eco, Umberto – La struttura assente, Milano Bompiani, 1968

20. Ionescu, Cornel Mihai – Opera deschisă – o dialectică a ordinii şi aventurii, studiu introductiv la: Eco, Umberto – Opera deschisă, trad şi pref de Cornel Mihai Ionescu, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2002

21. Vattimo, Gianni – Societatea transparentă, Traducere de Ştefania Mincu, Constanţa, Editura Pontica, 1995.

22. Baudrillard, Jean – Simulacres et simulation, Paris, Éditions Galilée, 1981.

23. Baudrillard, Jean – Strategiile fatale, trad de Felicia Sicoe, Iaşi, Ed. Polirom, 1996.

24. Blanchot, Maurice – Lo spazio letterario, trad. di Goffredo Fofi, Torino, Einaudi, 1975, pp. 192-219 (cap. VII – La letteratura e l'esperienza originale, eseurile I caratteri dell'opera d'arte şi L'esperienza originale).

25. Maurice Blanchot , Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1971.

26. Pfeiffer, Jean – La passione dell' immaginario, introducere la Maurice Blanchot, Lo spazio letterario, ed. it cit.

27. Blanchot, Maurice – L'infinito intrattenimento. Scritti sull' «insensato gioco di scrivere», trad. di Roberta Ferrara, Torino, Einaudi, 1977.

28. Podoabă, Virgil – Metamorfozele punctului. În jurul experienţei revelatoare, Piteşti-Bucureşti, 2004.

AMELIA PAVEL, "ANOTHER WITNESS". ABOUT A VISUAL MARK OF THE DISTANCE

Emanuela Ilie,
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Taking into consideration an entirely special book of memoires, Amelia Pavel's Another Witness, our study investigates the relations between the iconic (re)presentation and the memoires discourse. Choosing as covers two of her photographs taken at different ages, the author suggests to the reader the main significance of the identity themes in the text itself, but also invites him to (re)think the importance of the iconic representation as the text's double or suggestive complement. Undoubtedly, Amelia Pavel's professional identity must have played a significant role in this choice. But equally important is the conscious use of the photograph inside the book. The deliberate act of remembering and recreating the golden age between the two world wars – when the young author's own identity blossomed – uses in this particular case the photograph as a visual mark of the distance: between identities, ages, cultures and after all worlds.

Key words: Amelia Pavel, Another Witness, iconic representation, photograph, identity, distance

Coperta întâi a volumului memorialistic semnat de Amelia Pavel – Un martor în plus, Editura Du Style, Bucureşti, 1997– ne oferă un indice semnificant deosebit de relevant din perspectiva relaţiei dintre textul autobiografic şi paratextul iconic al acestuia: fotografia autoarei. Ca în numeroase alte situaţii, promisiunea unei ego-grafii în totul revelatorii se materializează peritextual, cum ar spune Genette, printr-un fel de dublu obiectual menit să certifice, înainte de orice, o ipostază semnificativă/ simptomatică a celei ce practică, lucid, examenul autoscopic. Din fotografia în tonuri de sepia ne privesc doi copii travestiţi în costume de carnaval (fetiţa de vreo 7-8 ani o joacă, vestimentar, pe Scufiţa Roşie, iar băieţelul cu câţiva ani mai mic îi dă replica pozând într-un arlechin tipic). Amândoi sunt surâzători (cum altfel?),

în ciuda posturii rigide impuse, de bună seamă, şi de fotograful de studio, şi de mama atentă ca aparatul să îi imortalizeze urmaşii în cea mai bună lumină posibilă. Indiferent a câta fotografie a celor doi copii este această reprezentare cartonată de la începutul anilor '20 şi indiferent de felul în care ea a fost proiectată/ realizată/ dorită etc. atunci, privitorii de după aproape opt decenii – nu mai vorbim de cei din posteritate! – sunt invitaţi să o înţeleagă, oricum, drept momentul inaugural, auroral din evoluţia autoarei. Rupând-o dintr-o istorie privată, din propria istorie privată de fapt, selectând-o cu grijă dintr-un album de familie şi propunând-o cititorilor drept eboşă identitară, aceasta îi schimbă fundamental semnul. Dintr-o simplă relicvă, dintr-un fragment nepremeditat al lumii, ca să folosim sintagmele Susanei Sontag, fotografia devine o sinecdocă premeditată a universului rememorat, un vehicul fundamental de semnificaţie sau, mai exact, de semnificaţii[1].

Mai mult decât o simplă probă identitară dintr-un punct de vedere infailibilă, decât imortalizarea cât se poate de rapidă a unei clipe irepetabile[2], fotografia şi în special fotografia de odinioară îşi are însă valenţele şi funcţiile bine cunoscute celor care o privesc şi o interpretează azi. Ea are, mai întâi, capacitatea de a re-constitui şi restitui o epocă, oferindu-le, în acelaşi timp, privitorilor posibilitatea de a se include în sau de a se distanţa de aceasta. Fragment esenţial(izat) din istoria privată a unei familii, fotografia funcţionează, apoi, ca declanşator al unei veritabile arhive sentimentale sau ca emblemă a unei „genealogii portretizate"[3]: îl emoţionează nu doar pe cel portretizat – fie, mai rar, în momentul zero al imortalizării, fie, mai des, peste ani –, ci şi pe membrii familiei sale, cu atât mai mult pe descendenţii ce ajung să caute, obstinat, în portretul de carton aburit de vreme semne ale identificării şi motive ale orgoliului apartenenţei. Fotografia pune de asemeni la dispoziţia amintirilor noastre „nişte obişnuinţe şi obiecte uitate, participând astfel la reconfigurarea unor culturi revolute"[4]. Artefact cu încărcătură patrimonială, ea este adesea citită, apoi, ca o mărturie – ce-i drept, miniaturizată, fracţionată etc., dar oricum semnificativă – a unui cod socio-politic,

[1] „Fotografiile sunt, desigur, artefacte. Dar şarmul lor constă şi în faptul că, într-o lume plină de relicve fotografice, par a avea un statut de obiecte găsite, fragmente nepremeditate ale lumii. Astfel, ele beneficiază, simultan, de prestigiul artei şi de magia realului. Sunt nori ai fanteziei şi bulgări de informaţie" (Susan Sontag, *Despre fotografie*, Traducere din limba engleză de Delia Zahareanu, cu un eseu de Erwin Kessler, Editura Vellant, Bucureşti, 2014, p. 77);

[2] „Colorata, mâine-i gata!", suna promisiunea uzuală a fotografilor estivali amatori, prieteni buni cu maimuţa sau alte lighioane torturate de căldură, ce cutreierau plajele deloc exotice de pe malul Mării Negre sau parcurile din staţiunile montane, în căutarea clienţilor dornici să conserve clipele (desigur de neuitat!) din vacanţele comuniste;

[3] Andi Mihalache, în *Contribuţii la istoria ideii de patrimoniu. Surse, evoluţii, interpretări,* Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2014, p. 342;

[4] *Idem,* p. 347;

mentalitar, cultural. În sfârşit, privind acum fotografiile de atunci, căutăm în aceste exponate muzeale, indiferent dacă au fost realizate în studioul fotografului ori în aer liber, şi referenţii identitari, proprii figurilor imortalizate pe carton, şi elementele de recuzită, care adesea delimitează şi autentifică epoca realizării şi codul cultural specific acesteia.

Reprezentare vizuală a alterităţii, fotografia de epocă, ne-o spune un teoretician francez al genului, era destinată totuşi alterităţii ireductibile[5]. La fel ca în cazul exponatelor ce imortalizau figuri de copii sau tineri dispăruţi prematur, putem privi şi înţelege, aşadar, orice imagine de gen ca semnificant al doliului, al pierderii ireparabile... Cum ştim dintr-un cunoscut text barthesian, în această formă „în întregime încărcată de contingenţă", care sfidează graniţele temporale, având simultan capacitatea de a capta o clipă unică din trecut şi de a privi decis înspre viitor, căutăm finalmente tot alteritatea radicală: „Moartea este eidos-ul acelei Fotografii". Precum celebra fotografie din Sera, în jurul căreia îşi fundamentează Roland Barhes sensibilizatorul demers hermeneutic din La chambre claire. Notes sur la photographie[6], fotografia copiilor de pe coperta volumul confesiv al Ameliei Pavel poate fi interpretată prin urmare şi ca o emblemă a absenţei, a distanţei şi a diferenţei: între realitate şi faţa ei iconică; între epoca trăită de micuţii deghizaţi şi prezentul consemnării, aşadar între contextul existenţial real şi conservarea acestuia în memoria autoarei; între cei doi copii, aşezaţi, simbolic, spate în spate, ca şi pregătiţi să păşească pe drumuri existenţiale total diferite (şi, atenţie!, cartea chiar se încheie cu o recunoaştere a separării fraterne – Amelia vizitându-şi, la senectute, fratele strasbourghez, cu nurori alsaciene).

Istoricul ieşean Andi Mihalache, specialist recunoscut în patrimoniu, autor al unui studiu substanţial despre Textul din imagine. Narativizarea fotografiei în literatura autobiografică din România (secolele XX-XXI) – inclus în cel mai recent op al său: Contribuţii la istoria ideii de patrimoniu. Surse. Evoluţii. Interpretări – se arată convins de importanţa narativizării fotografiei în literatura autobiografică din România (secolele XX-XXI). Lăsând la o parte incertitudinile terminologice, altminteri fireşti (istoricul pune semnul egalităţii, spre exemplu, între jurnalul intim, amintirile în dialog şi memorialistică – specii bine delimitate, îndeosebi formal), să reţinem opinia cercetătorului în privinţa utilităţii fotografiei în discursul autobiografic: „diariştii pomenesc adesea de imagini pe care nu le mai au sub ochi. Le

[5] „Car le visage ne s'anime qu'au regard d'une *altérité* irréductible – celle *d'autrui* ou celle *de Dieu* – qui l'apelle et le fait vivre, ouvert au risque et à l'inquiétude de son humanité" (*Le visage*, dirigé par Chaterine Chalier, Éditions Autrement, Série Mutations no.48, Paris, 1994, p. 69);
[6] Roland Barthes, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, traducere de Virgil Mleşniţă, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2009;

menţionează însă destul de amănunţit, folosindu-le ca proteze ale rememorării. Ca metodă de recuperare memorială, ei narativizează deseori nişte obiecte-reminder, instantaneul de carton devenind pretextul unor povestiri ample, mai mult despre alţii decât despre ei înşişi. Sunt oameni rămaşi pe marginea timpului, de parcă istoria nu ar fi ajuns până la ei. Par emulii unui adevăr învins, incapabil să ne mai ocupe vreodată. Fotografiile lor taie lumea în felii care, prin sinecdocă, sunt echivalate cu realul în întregimea sa”[7].

Spre deosebire însă de diariştii şi memorialiştii care îi sprijină teoria (Nicolae Manolescu, Cititul şi scrisul; Lucia Demetrius, Memorii; Margareta Amza, Demult, ca şi ieri; Oana Pellea, Jurnal (2003-2009); Matei Călinescu, Ion Vianu, Amintiri în dialog; Petre Oprea, Jurnal (1967-1970); Valeriu Cristea, Bagaje pentru paradis; Livius Ciocârlie, & comp.; Sanda Stolojan, Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian, dar şi Amurg senin. Jurnal din exilul parizian. 1997-2001; Tia Şerbănescu, Femeia din fotografie. Jurnal 1987-1989; Ileana Mălăncioiu, Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache; Mircea Horia Simionescu, Febra. File de jurnal (1963-1971); Annie Bentoiu, Timpul ce ni s-a dat; Elisabeta Isanos, În Bucureşti, fără adresă ş.a.), Amelia Pavel nu foloseşte fotografia ca proteză a rememorării; pentru ea, cum se va vedea, instantaneul de carton nu devine niciodată pretextul unor povestiri ample, mai mult despre alţii decât despre ea însăşi, ci e invocat ca probă elocventă, chiar infailibilă, în procesul de elaborare a unui punct de vedere socio- sau etno-identitar. Şi îl invocă într-un mod simplu, precis, dovadă că memorialistei Amelia Pavel nu-i place deloc genul de fotografie narativizată excesiv din textele confesive ale celorlalţi. Cu toate că, sau poate tocmai pentru că este o specialistă în decriptarea emblemelor identitare vizibile, spre exemplu, în portretele, măştile şi antimăştile din arta secolului al XX-lea; a se vedea, între altele, descrierea autoportretelor torturate ale lui Bacon, printre primele care, în pictura de la mijlocul secolului al XX-lea, vestesc antimasca, „reluând lanţul abandonat al eforturilor de a demasca figura umană – în întregul ei de astă dată – şi nu numai în fizionomie”[8].

Să revenim, însă, pentru doar câteva momente la fotografia din colajul interesant de pe coperta realizată, cum suntem informaţi într-o notiţă peritextuală, de Doina Uricariu[9]. Nu trebuie să scăpăm din vedere un amănunt esenţial: cum nu avem nicio îndoială în privinţa

[7] Andi Mihalache, *op. cit.*, p. 365;
[8] Amelia Pavel, *Simboluri, surse, idolatrii în arta modernă*, Editurile Atlas şi DU SYLE, Bucureşti, 1998 p. 38;
[9] „Coperta de Doina Uricariu. Ilustraţia de pe coperta întâi este un colaj reprezentând o fotografie din copilărie a autoarei alături de fratele ei, în costum de carnaval, fotografie de familie suprapusă peste tabloul lui Robert Delaunay *St. Séverin No* 1, 1909, ulei, 117 x 83 cm. Colecţie privată. Fotografia de pe coperta a patra a autoarei face parte din colecţia personală”;

implicării Ameliei Pavel în realizarea copertelor (de bună seamă, cunoscutul critic şi istoric de artă a optat lucid pentru această variantă de prezentare editorială a propriului produs), colajul cu pricina trebuie să fi reprezentat pentru autoare o emblemă a identităţii sale socio-profesionale[10]. Dar şi o recunoaştere, fie şi voalată, a unei realităţi pe care cunoscutul critic şi istoric al artelor a intuit-o încă de pe vremea când lucra la studiul Surse, simboluri, idolatrii în arta modernă: anume, că s-ar putea ca „bătălia dintre pictură şi fotografie" să fie câştigată de ultima. Cu un amendament, care în varianta Susan Sontag sună ceva mai edulcorat: e adevărat că, în tranzacţiile dintre pictură şi fotografie, „fotografia a deţinut superioritatea. Nu e nimic surprinzător în faptul că pictorii, de la Delacroix şi Turner până la Picasso şi Bacon, s-au folosit de fotografii ca ajutor vizual, dar încă nu se aşteaptă ca fotografii să se ocupe de pictură. Fotografiile pot fi încorporate sau transcrise într-o pictură (colate, combinate), dar fotografiile încapsulează în ea însăşi arta. Experienţa privirii picturilor ne poate ajuta să ne uităm mai atent la fotografii." [11]

Nu putem decât să presupunem cât de atent se uita criticul de artă Amelia Pavel la orice fel de fotografie; cu siguranţă însă memorialista cu acelaşi nume a ales conştient şi fotografia de pe coperta întâi a opului autobiografic, şi pe cea de pe coperta a patra. Mare admiratoare a simetriei şi ordinii, cum o recunoaşte deschis din primele pagini ale cărţii, autoarea îşi deschide confesiunea cu o fotografie miniaturizată din copilărie, în care apare, cum spuneam, alături de frate, în travestiul obişnuit în momentele festive din Belle Epoque, şi o închide cu o fotografie mărită din anii senectuţii. La fel ca ilustraţia de carte, fotografiile de pe copertele ce închid însemnările memorialistice sunt prin urmare excelente modalităţi de transcendere a textului[12].

---

[10] Memorialista Amelia Pavel a profesat ca cercetător ştiinţific la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române (1953–1977), secretar ştiinţific de redacţie la „Studii şi cercetări de istoria artei" şi «Revue roumaine de l'histoire de l'art» şi cercetător ştiinţific la Muzeul Naţional de Artă – Galeria naţională. Din 1994 a predat cursuri de Istoria artei moderne şi Arta secolului XX la Facultatea de Istoria Artei, Academia Naţională de Artă. A publicat o serie substanţială de cărţi, fişe de dicţionar, studii, articole şi cronici de artă românească şi străină. Printre cele mai cunoscute titluri se numără: *Ion Theodorescu Sion* (1965), *Idei estetice în Europa şi artă românească la răscruce de veac* (1972), *Expresionismul şi premisele sale* (1978), *Rembrandt: gravurile* (1987), *Peisaj natural, peisaj uman* (1987), *Ştefan Câlţia* (1989), *Pictura românească interbelică* (1996), *Pictori evrei în România* (1996), *Simboluri, surse, idolatrii în arta modernă* (1998) ş.a.

[11] Susan Sontag, *op. cit.*, p. 153;

[12] Am preluat sintagma dintr-un cunoscut studiu al reputatului teoretician al literaturii Toma Pavel, nimeni altul decât fiul Ameliei: „Transcenderea textului ne place mult, în special când atingem lumile care aparţin aceleiaşi familii, atât prin mijloace textuale, cât şi extratextuale. Aşa-numitele *romane cu cheie* sunt atât de gustate, tocmai pentru că, în timp ce ne îndreaptă către aceleaşi teritorii ca şi cunoaşterea extratextuală, ele conferă un sentiment de împlinire aventurilor noastre textuale. Acelaşi lucru este valabil pentru ilustraţia de carte; privind gravurile lui Gustave Doré pentru cartea lui Rabelais, *Gargantua*, recunoaştem figura eroului gigant nu datorită artificiilor textuale specifice, ci pentru că am prelucrat informaţia textuală, lăsând de-o parte cele mai multe efecte stilistice şi naratologice." (Toma Pavel, *Lumi ficţionale,* traducere de Maria Mociorniţă, prefaţă de Paul Cornea, Editura Minerva, Bucureşti, 1992, pp. 119-120);

Cu ajutorul lor, atenţia privitorului este dirijată înspre o lectură care să privilegieze deopotrivă emblemele apropierii/ identificării şi în-semnele diferenţierii/ distanţării: adică referenţii identitari failibili (trăsăturile fizice, în mod clar estompate de trecerea celor aproape opt decenii) sau infailibili (numele celei ce apare în ambele fotografii), respectiv elementele de recuzită (costumul de carnaval vs. pălăria simplă de paie). Devenite, similar, ecouri vizuale ale unui proces de clarificare interioară...

Pe de altă parte, deloc întâmplător, fotografia ca obiect cultural, purtător de multiple semnificaţii, apare – ce-i drept, foarte rar – şi în textul propriu-zis. Transformându-se, de fapt, într-un Un martor în plus al traducerii în cuvinte a procesului de care vorbeam mai sus.

Pentru prima dată, fotografia este invocată ca ajutor al portretisticii. Evocând înclinaţia tatălui şi a cercului său de prieteni evrei (avocatul Willy Filderman, deputat liberal ş.a.) spre „organizarea unor permanente acţiuni de binefacere de amploare. Fonduri pentru şcoli de meserii şi instituţii culturale, orfelinate, cămine de bătrâni – şi în oraşele de provincie – dar şi ajutoare directe, periodice, cu diferite ocazii", Amelia Pavel probează „acest mod de solidaritate umană organizată" eficient cu liniile unui portret de fundal, a cărui imagine este fixată cu ajutorul unei analogii fotografice: „Cunoşteam tradiţiile caritătii individuale şi le apreciam copilăreşte, chiar dacă, sâmbăta, când venea regulat la noi la masă foarte bătrâna tanti Rissl – despre care habar n-aveam să fi fost rudă cu noi – mai râdeam câteodată de ea şi o mai tachinam. Ea nu se supăra; era mică, slăbuţă, foarte îngrijit îmbrăcată cu hainele ei de sfârşit de secol XIX, ca în fotografiile bunicilor, cu fustă lungă neagră în pliuri şi buzunar încăpător mai jos de genunchi, bluză tot neagră cu pasmanterie lucioasă şi o pieptănătură strânsă cu un coc mic împletit pe ceafă"[13].

De două ori apare apoi menţionat un obicei adolescentin destul de frecvent în epocă (şi care va fi păstrat până spre finalul regimului comunist, cu minime variaţii justificate de ierarhiile filmice permise/ încurajate în diferite decenii ale acestuia): „Jucam « Schwarzer Peter » (un vechi joc de cărţi german cu personaje care semănau cu micile sculpturi de pe altarele catedralelor gotice), strângeam fotografii de artişti de cinema, pe care îi mâzgăleam în fel şi chip şi ale căror gesturi şi mişcări le imitam exagerându-le. Mă făceam că plâng ca Lya de Putt- - marea vedetă – vampă a epocii - trântindu-mă pe canapea zguduindu-mi umerii, cu capul culcat pe braţ"[14]. Respectiv: „Mersul la cinema era pe atunci foarte important: devenise

[13] Amelia Pavel, *Un martor în plus,* ed. cit., p. 34 ;
[14] *Idem*, p. 49 ;

principalul divertisment, iar actorii de cinema vedete ale căror fotografii le colecţionam. Anny Ondra, Willy Fritsch, Ramon Navarro, Ivan Mosjoukhine ne surâdeau din fotografii, sprijinite de câte un vas de flori. Erau fizionomiile epocii, irecuperabile, al căror specific ţinea şi de altceva decât de pieptănătură sau de fardul la modă în epocă. De ce anume? Probabil de felul de a vorbi, de vestimentaţie şi ţinuta provocată de ele, de manierele şi gesticulaţia la modă, de climă şi de prejudecăţi, de obiceiuri şi felul de a te purta cu ceilalţi"[15].

O sigură dată apare menţionat, apoi, obiceiul părinţilor (ce aveau „acel cult al vacanţei, al « vilegiaturii » cum se mai spunea pe atunci"), de a trimite probe ilustrate ale evaziunii[16] permise, cu sau fără greutăţi financiare: „Până la adânci bătrâneţi, până la sfârşit, părinţii mei au respectat cu grijă plecatul în vacanţă, trimiţând conştiincioşi fotografii de la mare şi de la munte unde îşi făceau datoria de a fi prezenţi ca oameni iubitori de tradiţie. Puteau fi considerate aceste plăceri şi ca o obligaţie socială, dar nici acest aspect nu le altera apartenenţa la realitatea existenţei"[17].

Singura fotografie personală descrisă şi interpretată succint în text este tot o fotografie din copilărie. Nu putem, nici acum, justifica această alegere la fel cum o face, spre exemplu, Régis Durand, după care majoritatea spectatorilor maturi preferă pozele din copilărie pentru că acestea sunt mai ospitaliere[18]. Pentru că, şi în acest caz, fotografia copilei este adusă ca probă imbatabilă a unei cutume relevante pentru o dublă diferenţiere sau distanţare. O dată, pe orizontala ierarhică, vizibilă în interbelic pe multiple axe (spre exemplu: statut social, specificitate de gen – masculin vs. feminin ş.a.); a doua dată, pe verticala temporalităţii (diferenţa uriaşă între atunci şi acum). Este vorba despre obiceiul purtării costumului popular românesc. Iată, mai întâi, descrierea acestuia şi opinia fermă a memorialistei ce nu pierde prilejul să puncteze variile forme de alteritate specifice interbelicului:

„În zilele noastre, el [purtatul costumului naţional, n. mea, E.I.] are un caracter spectacular: a fost preluat de televiziune, serveşte turneele de folclor din străinătate, este practicat în festivaluri şi procesiuni folclorice, după ce ani în şir a stat la baza concursurilor

---

[15] *Idem*, p. 73 ;

[16] Am discutat despre relevanţa formelor de evaziune descrise în cartea Ameliei Pavel în studiul *Memorialistica Ameliei Pavel. Despre formele de refugiu permise într-o „altă Românie, în miniatura unui exil"*, în „Communication interculturelle et littérature", no. 22 / 2015 – *Forme ale opoziţiei culturale şi reprezentări identitare în Europa totalitarismelor. Formes de l'opposition culturelle et représentations identitaires dans l'Europe des totalitarismes* (Tome I), Coordination Alina Crihană, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2015, pp. 95-112;

[17] Amelia Pavel, *Un martor în plus,* ed. cit., p. 39 ;

[18] Régis Durand, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, Editions de la Différence, 2002, p. 110 ;

« Cântarea României » - toate ocazii de a se oferi variante teatralizate, cabaretizate, adesea denaturate ale formelor artistice de port ţărănesc. În copilăria mea însă şi mult mai înainte încă – arborarea acestui costum, deşi avea un caracter festiv, nu se înscria în ordinea divertismentului, ci era semnalul unei mărturisiri, al adeziunii la un sistem de valori din care nu era exclusă cochetăria. De fapt era purtat numai costumul feminin – costumul naţional bărbătesc va fi arborat abia după 1935 şi va avea o notă pronunţat politică, atunci, la început de nuanţă legionară. Înainte însă îl purtau mai ales « doamnele din societate », pornind de sus de la regină şi doamnele de onoare pană la familiile boiereşti. În anii '20 – '30 vestimentaţia aceasta – ocazională – devenise o modă, căreia văzută de astăzi nu i-aş mai mai adăuga niciun fel de conotaţie prioritar mondenă, chiar dacă împrejurările folosirii puteau părea uneori puţin frivole şi au fost şi privite astfel de lumea avangardistă. Asemenea împrejurări erau de exemplu legate de bazarele organizate cu scop de binefacere de doamne din înalta societate (cum se spunea pe atunci) de obicei cu prilejul unor baluri sau serate. Obiectele lucrate de mână erau oferite spre vânzare de aceste doamne, îmbrăcate în costum naţional. Curând au preluat practica acestor bazaruri şi doamnele din burghezia înstărită fără blazon boieresc. Îmi amintesc de societatea « Crinul » din care făceau parte mama şi prietenele ei. Ele nu se îmbrăcau chiar în costum naţional – exista o politicoasă rezervă în a încălca mici, dar bine înrădăcinate delimitări sociale. În schimb se îmbrăcau copiii, in împrejurări solemne, cu astfel de costume".

Şi proba fotografică despre care vorbeam:

„Păstrez şi acum o fotografie a mea, de la serbarea de « fine de an », într-un frumos costum din zona Bicazului. Eram în clasa a doua primară, luasem premiu, iar tatăl meu a ţinut în mod special să marcheze evenimentul printr-un soi de declaraţie de apartenenţă, de pecetluire a acelui « fair play » naţional în care credea şi el şi mulţi alţii din generaţia lui." Să mai vorbim despre perpetuarea obiceiului într-o formă pervertită ideologic în comunism?! Ne amintim cu toţii de fotografiile în costum de şoim al patriei sau pionier, învestit cu emblemele specifice. Semn al mutaţiei/ pierderii esenţiale, dinspre etno-identitar spre ideologic etc. Dar să revenim la fragmentul memorialistic, încheiat cu o observaţie de cu totul alt ordin, ce dovedeşte, surprinzător, interesul autoarei pentru poetica jurnalului: „Poate că astăzi ar putea să şocheze o asociere de acest nivel între frivolul monden al unei mode cu nişte valori de bază ale existenţei. La vremea aceea faptul nu avea însă nimic neobişnuit şi cred că era simptomul pozitiv al unei stări de armonie şi integrare, caracteristică societăţii româneşti în intervalul de timp dintre 1880 şi 1937-1938, stare de care au beneficiat toate categoriile sociale şi etnice pe

plan economic şi nu mai puţin pe plan moral. Poate că acest aspect, nu prea des pomenit nici în istoriografie nici în memoralistică, fiindcă nu iese uşor şi direct în evidenţă, ci doar prin intermediul unor experienţe personale, să fie unul din principalele puncte de atracţie şi chiar fascinaţia difuză exercitată de acea epocă asupra celor de azi”[19].

Oricum, toate referinţele fotografice din cartea Ameliei Pavel par a ilustra vocaţia esenţială a fotografiei – aceea de a recunoaşte: „Fotografiile, ne atrage atenţia Susan Sontag, sunt deseori invocate ca ajutor pentru înţelegere şi toleranţă. In jargonul umanist, cea mai înaltă vocaţie a fotografiei este explicarea omului pentru om. Dar fotografiile nu explică: ele recunosc”[20]. Am crede că, înainte de orice, este recunoscută nevoia de recuperare a unei epoci în care întâlnirea cu alteritatea era încă dorită, încurajată, căutată cu ardoare, iar plonjarea în domestic nu era încă resimţită ca formă de protecţie împotriva asaltului răului de vector socio-politic şi ideologic, ci era trăită ca formă de manifestare a profundei bucurii de a trăi în chiar centrul unui univers protector, în care totul părea a favoriza „sentimentul stenic al existenţei, colorat şi de un anume orgoliu de « castă »”[21].

Fotografiile Ameliei Pavel sunt evocate, cum s-a văzut, în doar câteva pagini din „memoriile bune, adică neresentimentare, libere de obsesia judecăţilor radicale, a imaginilor gata făcute despre un trecut sistematizat, îndeobşte, în alb-negru”[22]. Cu siguranţă, însă, ele colorează afectiv şi concentrează elocvent lumea acestui Martor în plus cu totul excepţional...

Bibliografie

1. Pavel, Amelia, Un martor în plus, Editura DU SYLE, Bucureşti, 1997.
2. Pavel, Amelia, Simboluri, surse, idolatrii în arta modernă, Editurile Atlas şi DU SYLE, Bucureşti, 1998.
3. Barthes, Roland, Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie, traducere de Virgil Mleşniţă, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2009.
4. Durand, Régis, Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie, Paris, Editions de la Différence, 2002.

[19] Amelia Pavel, *Un martor în plus,* ed. cit., pp. 80-81 ;
[20] Susan Sontag, *op. cit.*, p. 118;
[21] Amelia Pavel, *Un martor în plus*, ed. cit., p. 58 ;
[22] Andrei Pleşu, *Surâsul Ameliei Pavel*, în „România literară”, nr. 50, 2013 .

5. Ilie, Emanuela, Memorialistica Ameliei Pavel. Despre formele de refugiu permise într-o „altă Românie, în miniatura unui exil", în „Communication interculturelle et littérature", no. 22 / 2015 – Forme ale opoziţiei culturale şi reprezentări identitare în Europa totalitarismelor. Formes de l'opposition culturelle et représentations identitaires dans l'Europe des totalitarismes (Tome I), Coordination Alina Crihană, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2015, pp. 95-112.

6. Le visage, dirigé par Chaterine Chalier, Éditions Autrement, Série Mutations no.48, Paris, 1994.

7. Mihalache, Andi, Contribuţii la istoria ideii de patrimoniu. Surse, evoluţii, interpretări, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2014.

8. Pavel, Toma, Lumi ficţionale, traducere de Maria Mociorniţă, prefaţă de Paul Cornea, Editura Minerva, Bucureşti, 1992.

9. Pleşu, Andrei, Surâsul Ameliei Pavel, în „România literară", nr. 50, 2013.

10. Sontag, Susan, Despre fotografie, traducere din limba engleză de Delia Zahareanu, cu un eseu de Erwin Kessler, Editura Vellant, Bucureşti, 2014.

POETRY AS A WEAPON

Ovidiu Morar
Assoc. Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: If the majority of the avant-garde writers and artists considered it necessary at one moment to put their tools in the service of the proletarian revolution, they followed closely in fact the main theses of Marx and Lenin, in which they strongly believed for a while. The idea of a "proletarian" or "revolutionary" art (i. e., of an art in the service of the proletarian revolution), discussed with a grain of salt by the main theorists of the Marxist doctrine (Marx, Engels, Lenin, Trotsky, etc.), was also emphasized in many writings of the avant-garde writers; thus, in 1930, the main surrealist publication symbolically changed its title from La révolution surréaliste to Le surréalisme au service de la révolution, as the French surrealists considered themselves in the service of the Comintern. Following their example, the first Romanian surrealists (Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun, S. Perahim, etc.) sustained in the fourth decade of the twentieth century the idea of an engaged art, and put their entire activity in the service of the proletarian revolution (during that period they also published political pamphlets and critical articles against the Romanian oligarchy, Fascism and the war in the left magazines of the time).

Keywords: poetry, avant-garde, surrealism, revolution, communism.

Dacă mulţi dintre corifeii avangardei au considerat necesar la un moment dat să-şi pună condeiul în serviciul cauzei revoluţiei proletare, ei n-au făcut decât să urmeze întocmai învăţătura marxist-leninistă, în care au crezut o vreme (mai mult sau mai puţin îndelungată, după caz) cu toată tăria. Şi dacă Marx privea istoria ca un proces dinamic generat de motorul luptei de clasă (i. e. „antagonismul dintre clasele exploatatoare şi clasele asuprite"[1]), revoluţia proletară, urmată de instaurarea dictaturii proletariatului, era văzută ca o etapă firească (recte necesară) în procesul de edificare a societăţii fără clase, în care ar fi trebuit să fie complet eradicată exploatarea omului de către om. Comunismul era definit de Marx „ca suprimare pozitivă a proprietăţii private – această autoînstrăinare a omului – şi deci ca apropriere reală a

[1] Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifestul Partidului Comunist*, ediţia a II-a revăzută, Editura Nemira & Co., Bucureşti, 2006, p. 26.

esenţei umane de către om şi pentru om”.[2] Prin această suprimare „pozitivă” a proprietăţii private, vechile „moduri particulare ale producţiei” – religia, familia, statul, dreptul, morala, ştiinţa, arta etc. – care-l „înstrăinează” pe om, sunt la rândul lor abolite, omul reîntorcându-se de la acestea „la existenţa sa *umană*, adică *socială*”.[3] În noua orânduire, cultura burgheză, apanajul vechii clase dominante, va fi, în mod natural, înlocuită de cultura proletară. Însă cum va arăta aceasta şi dacă va fi chiar cu putinţă în condiţiile „dictaturii proletariatului”, nici Marx, nici Engels nu au oferit un răspuns edificator, ci mai degrabă se poate spune că au eludat chestiunea, descriind doar cum ar putea arăta în general societatea şi implicit cultura viitoare în condiţiile dispariţiei proprietăţii private şi a diviziunii muncii – teoretic n-ar mai trebui să existe, de pildă, poeţi, pictori, fizicieni, astronomi etc., ci oameni „universali” care, între altele, se vor ocupa cu poezia, pictura, fizica, astronomia etc.[4], după cum n-ar mai trebui să existe culturi naţionale, ci o singură cultură universală.

Pentru Lenin, celălalt ideolog important al comunismului şi principalul artizan al revoluţiei bolşevice, noua cultură trebuie să fie pătrunsă de „spiritul luptei de clasă a proletariatului pentru înfăptuirea cu succes a scopurilor dictaturii lui, adică pentru răsturnarea burgheziei, pentru desfiinţarea claselor, pentru înlăturarea oricărei exploatări a omului de către om”.[5] Lenin, însă, consideră că noua cultură proletară nu poate face abstracţie de vechea cultură burgheză, dimpotrivă: „Trebuie să preluăm întreaga cultură pe care ne-a lăsat-o moştenire capitalismul şi cu ajutorul ei să construim socialismul”.[6] În opinia sa, toate încercările de „a inventa o cultură proprie deosebită” sunt „greşite din punct de vedere teoretic şi dăunătoare din punct de vedere practic”, căci e necesară: „Nu născocirea unei noi culturi proletare, ci dezvoltarea celor mai bune modele, tradiţii, rezultate ale culturii existente din punct de vedere al concepţiei marxiste despre lume şi al condiţiilor de trai şi de luptă ale proletariatului în epoca dictaturii sale”.[7] Lenin combate aici concepţia conducătorilor „Proletkult”-ului (Organizaţia pentru Cultura Proletară, fondată în 1917 la Petrograd de Bogdanov şi Lunacearski), conform căreia cultura proletară ar fi trebuit creată în afara oricărei legături cu cultura trecutului, ca un experiment de laborator.[8]

---

[2] Karl Marx, *Manuscrisele economico-filozofice din 1844*, în Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură şi artă*, Editura minerva, Bucureşti, 1974, p. 46.
[3] *Ibidem*, p. 85.
[4] Marx şi Engels, *Ideologia germană (1845-1846)*, în Marx, Engels, Lenin, *ed. cit.*, p. 52.
[5] V. I. Lenin, *Despre cultura proletară*, 1920, în Marx, Engels, Lenin, *ed. cit.*, p. 148.
[6] Idem, *Succesele puterii sovietice şi dificultăţile ei*, 1919, în *ed. cit.*, p. 303.
[7] Idem, *Despre cultura proletară*, ibidem, p. 148.
[8] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, Editura Politică, Bucureşti, 1961, p. 637.

Aceeaşi opinie în legătură cu cultura proletară împărtăşeşte şi celălalt conducător al revoluţiei bolşevice, Leon Troţki, într-o lucrare ce s-a bucurat de cel mai mare interes în epoca în discuţie (*Literatura şi Revoluţia*, 1924). Pe urmele lui Marx, magistrul infailibil al tuturor ideologilor comunismului, Troţki admite (într-un capitol intitulat *Cultura proletară şi arta proletară*) că, dacă fiecare clasă conducătoare îşi creează propria cultură şi, implicit, propria artă, înseamnă că şi proletariatul trebuie să-şi creeze propria cultură şi propria artă, însă îşi pune imediat întrebarea dacă e posibilă existenţa unei culturi, respectiv a unei arte proletare. Răspunsul e, fără rezerve, negativ. Mai întâi, pentru că „proletariatul priveşte dictatura sa ca pe o scurtă perioadă de tranziţie" care, probabil, va dura câteva decenii şi nu secole, aşadar e puţin probabil că el va reuşi să creeze în acest timp o nouă cultură, dat fiind că îşi va cheltui energia „mai ales în cucerirea puterii, în păstrarea şi aplicarea ei celor mai urgente nevoi ale existenţei şi luptei viitoare".[9] Apoi, pe măsură ce noul regim se va consolida şi condiţiile vor deveni tot mai favorabile creaţiei culturale, proletariatul „se va dizolva tot mai mult într-o comunitate socialistă şi se va elibera astfel de caracteristicile sale de clasă, încetând astfel de a mai fi proletariat".[10] Cu alte cuvinte, nu poate fi vorba de construirea unei noi culturi în timpul perioadei de dictatură a proletariatului, iar în perioada următoare cultura nu va mai avea caracter de clasă întrucât clasele sociale vor fi dispărut, ceea ce „pare să conducă la concluzia că nu există cultură proletară şi nici nu a existat vreodată şi că de fapt nu e niciun motiv să regretăm asta", căci: „Proletariatul ia puterea cu scopul de a termina pentru totdeauna cu cultura de clasă pentru a face loc Culturii omului".[11] Ceva mai încolo, concluzia autorului e şi mai peremptorie: „În orice caz, cei douăzeci, treizeci sau cincizeci de ani de revoluţie proletară mondială vor rămâne în istorie ca cea mai dificilă trecere de la un sistem la altul, dar în niciun caz ca o epocă independentă de cultură proletară."[12] Mai mult decât atât, „termeni precum «cultura proletară», «literatura proletară» sunt periculoşi întrucât comprimă Cultura viitorului în limitele înguste ale prezentului. Ei falsifică perspective, violează proporţii, distorsionează standarde şi cultivă aroganţa unor mici cercuri, care e cea mai periculoasă".[13]

[9] Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, 1924, Chapter 6: *Proletarian Culture and Proletarian Art*, transcribed by N. Vaklovisky from 1957 Russell & Russell New York edition, June 2000, p. 80 (trad. n.), http://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1924/lit_revo

[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem*, p. 81.
[12] *Ibidem*, p. 82.
[13] *Ibidem*, p. 89.

Troţki concede în continuare că există o creaţie artistică a unor proletari talentaţi, însă aceasta nu poate fi considerată literatură proletară, întrucât: „Muncitori individuali sau grupuri individuale de muncitori dezvoltă legături cu arta care a fost creată de inteligenţia burgheză şi se folosesc de tehnica ei, deocamdată, într-o manieră eclectică”.[14] Creaţiile lor – consideră autorul – sunt departe de a reprezenta expresia „propriei lor lumi interioare proletare”. Pentru a putea vorbi de cultură proletară e nevoie să existe o legătură organică între aceasta şi activitatea culturală a întregii clase muncitoare; or, în opinia lui Troţki, „opera actuală a poeţilor care au ieşit din rândurile proletariatului nu se dezvoltă în acord cu planul care e în spatele procesului de pregătire a condiţiilor viitoarei culturi socialiste, adică cu procesul de ridicare spirituală a maselor”.[15] Chiar dacă producţia literar-artistică a poeţilor muncitori e „mult mai organică, în sensul că e conectată la viaţa, contextul şi interesele clasei muncitoare”, aceasta nu e literatură proletară, ci exprimă „procesul molecular al ridicării culturale a proletariatului”, iar o cultură viitoare de mare valoare născută din aceasta va fi „din fericire socialistă şi nu proletară”.[16]

În locul termenului de „artă proletară”, desemnând arta creată de proletariat în perioada dictaturii sale, Troţki îl preferă pe cel de „artă revoluţionară” (vezi capitolul *Arta revoluţionară şi socialistă*). În opinia sa, la baza artei revoluţionare se află două tipuri diferite de probleme artistice: pe de o parte, există creaţii artistice ale căror teme reflectă Revoluţia, pe de altă parte, există opere care nu sunt legate tematic de Revoluţie dar care sunt în întregime impregnate de spiritul ei.[17] Arta revoluţionară, care „reflectă contradicţiile unui sistem social revoluţionar”, nu trebuie însă confundată cu arta socialistă, ale cărei baze n-au fost puse încă, dar care urmează a se naşte din arta acestei perioade de tranziţie.[18] Dacă prima trebuie să promoveze „consolidarea luptei muncitorilor împotriva exploatatorilor”, fiind impregnată de „un spirit de ură socială, care e un factor istoric creativ în epoca dictaturii proletare”, cea de a doua va promova spiritul de solidaritate, care va fi baza societăţii socialiste viitoare.[19]

Ca şi Lenin, Troţki consideră că arta viitoare va fi de bună seamă realistă, căci: „Revoluţia nu mai poate trăi cu misticismul. Nici nu poate trăi cu romantismul (tot un fel de misticism sub un alt nume)”.[20] Însă termenul *realism* trebuie privit în sens larg, ca o filozofie

[14] *Ibidem*, p. 87.
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*
[17] *Op. cit.*, Chapter 8: *Revolutionary and Socialist art*, p. 100. (trad. n.)
[18] *Ibidem.*
[19] *Ibidem*, p. 101.
[20] *Ibidem*, p. 103.

a vieţii şi nu „în sensul arsenalului tradiţional al şcolilor literare"; dimpotrivă, „noul artist va avea nevoie de toate metodele şi procesele dezvoltate în trecut, ca şi de altele noi, pentru a capta noua viaţă".[21]

Categoric, realismul era singura opţiune estetică în măsură să redea „adevărul" vieţii pe înţelesul proletarilor şi, totodată, să-i instruiască asupra luptei de clasă. Astfel s-a ajuns la aşa-numitul „realism socialist", care, deşi apăruse, se pare, încă înainte de revoluţia din octombrie 1917[22], a fost impus în U.R.S.S. drept canon literar-artistic după 1932. Principalul teoretician al acestuia, Jdanov, afirma în 1934 la Congresul scriitorilor revoluţionari de la Moscova că: „deşi literatura sovietică e cea mai tânără dintre toate, ea este cea mai bogată în idei, cea mai înaintată şi cea mai revoluţionară. Ea a putut să zdrobească în mod definitiv tot obscurantismul, toate concepţiile supranaturale – lesturi ale literaturii burgheze. (...) Literatura sovietică este plină de tendinţă, este o artă cu tendinţă, pentru că nu poate să existe în epoca de clasă o literatură în afară de clase, care să nu aibă tendinţe, care să fie oarecum apolitică. Noi ne mândrim cu tendenţiozitatea literaturii noastre, deoarece tendinţa ei este îndreptată înspre dezrobirea muncitorimii şi a umanităţii întregi. Noi stăm solid pe terenul vieţii reale, ceea ce înseamnă ruperea de romantismul de tip vechi, care înfăţişa o viaţă inexistentă, târând pe cititor în lumea utopiilor".[23]

Realismul socialist era deci văzut de ideologii marxism-leninismului ca forma artistică desăvârşită, întrucât dovedea „o înţelegere profund veridică a vieţii, o reflectare a tendinţelor ei principale, îndeosebi a celor progresiste", iar în al doilea rând pentru că era „o puternică armă ideologică a poporului în lupta sa pentru construirea societăţii comuniste"[24]; aşadar, cele două principii de bază ale realismului socialist erau „reflectarea veridică a realităţii" şi „educarea ideologică a oamenilor muncii", ele formând „o unitate indisolubilă" întrucât în epoca dictaturii proletariatului „adevărul artistic contribuie la formarea conştiinţei comuniste, iar educarea în spiritul comunismului nu este posibilă decât printr-o reflectare veridică a vieţii".[25] Evident, realismul socialist era considerat a se opune ireductibil „formalismului burghez, expresie a individualismului" şi „una dintre expresiile crizei extrem de profunde în ghearele căreia se zbate cultura burgheză"[26], acest antagonism fiind privit drept „reflectarea în

[21] *Ibidem.*
[22] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, op. cit., p. 613.
[23] Apud Alexandru Sahia, *U.R.S.S. azi*, Editura Librăriei "Ion Creangă", Bucureşti, 1935, p. 175.
[24] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, op. cit., pp. 627-628.
[25] *Ibidem*, p. 628.
[26] *Ibidem*, p. 632.

artă a antagonismului dintre forţele sociale progresiste şi cele reacţionare, dintre tendinţa istorică a victoriei socialismului şi tendinţa istorică a imperialismului, care merge spre pieire şi prăbuşire”.[27]

În ceea ce priveşte avangarda, deşi cei mai mulţi dintre corifeii săi au salutat cu entuziasm revoluţia rusă ca materializare a profeţiilor lui Marx, văzând în ea acea emancipare socială care trebuia să aducă eliberarea completă a omului de orice aservire, ideea de angajare politică şi, implicit, de literatură angajată a rămas pentru ea problematică, dat fiind că prin definiţie avangarda se opunea oricărei tutele. Astfel, de pildă, în *Manifestul federaţiei vagante a futurişţilor* publicat de V. Maiakovski, D. Burliuk şi V. Kamenski în „Gazeta futuristă” din Moscova în 1918 (aşadar după revoluţia din octombrie), se afirmă că: „Toţi poeţii se consideră nişte revoluţionari ai spiritului, orice revoluţie exterioară fiind pentru ei prea «meschină», prea «materială», pentru că ei văd «mai adânc», văd mai departe şi nu se mulţumesc cu mărunţişuri”.[28] Putem conchide atunci că înregimentarea lor politică ulterioară[29] a fost mai degrabă conjuncturală decât rodul unui entuziasm genuin faţă de cauza revoluţiei? După 1922, statul sovietic încearcă tot mai mult să limiteze libertatea de creaţie, impunând prin decrete şi hotărâri oficiale ideea de „artă proletară” şi, dacă gruparea „Lef” aderă la acest deziderat, grupările imaginistă şi OBERIU se opun[30] (de altminteri, din acest moment, orice mişcare de avangardă autentică, pentru a rămâne fidelă propriilor principii, ar fi trebuit să intre în opoziţie faţă de politica oficială). Cât despre suprarealiştii francezi, deşi cei mai importanţi membri ai grupului (André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret şi Pierre Unik) se înscriau în 1927 în Partidul Comunist Francez, iar revista *La révolution surréaliste* îşi schimba simbolic denumirea, în 1930, în *Le surréalisme au service de la révolution*, declarându-se *de jure* în subordinea Internaţionalei a III-a, cu foarte puţine excepţii (chiar şi cea a lui Aragon e discutabilă), niciunul dintre suprarealişti nu a acceptat *de facto* aservirea ideologică totală pe care stalinismul o reclama adepţilor săi. În 1933, Breton şi Éluard vor părăsi de altfel partidul, nemulţumiţi de dogmatismul lui, cu totul străin de spiritul libertar aflat la temelia suprarealismului. Într-o conferinţă prezentată în aprilie 1935 la Praga pentru organizaţia „Front Gauche” sub titlul *Poziţia politică a artei azi*, deşi susţine ideea necesităţii creării unui front

[27] *Ibidem*.
[28] Apud Livia Cotorcea, *Coordonate stilistice şi estetice ale avangardei ruse*, în *Avangarda rusă*, antologie, traducere şi note de Livia Cotorcea, Universitatea “Al. I. Cuza”, Iaşi, 2005, p. 43.

[29] În 1922, Maiakovski înfiinţează organizaţia “Lef” (“Frontul stâng”), autodeclarată ca ţinând de „futurismul comunist”, *ibidem*, p. 44.
[30] *Ibidem*, p. 91.

comun împotriva capitalismului (denumit „un sistem monstruos de sclavie şi foame”[31]) şi că arta modernă trebuie să tindă spre „confuzia şi distrugerea societăţii burgheze”[32], Breton consideră că „a pune poezia şi arta exclusiv în slujba unei idei, oricât de entuziaste, înseamnă a o condamna la imobilizare”.[33] Într-un interviu acordat ulterior revistei pragheze „Halo-Noviny”, liderul suprarealismului se arată de acord ca acesta să se dezvolte în continuare în cadrul teoretic al materialismului dialectic[34], susţinând ideea că arta autentică trebuia legată de activitatea socială revoluţionară, însă totodată subliniază necesitatea ca subiectivitatea să-şi recapete drepturile, întrucât „gândirea lirică nu poate fi decât momentan dirijată”.[35] Într-un alt interviu acordat revistei socialiste de cultură „Indice” din Santa Cruz de Tenerife în mai 1935, el afirmă ritos că „opera de artă trebuie dezlegată de orice scop practic” şi că „imaginaţia artistică trebuie să rămână liberă”.[36] Luând ca exemplu cazul tragic al lui Maiakovski, Breton conchide că: „arta se poate pune în slujba unei idei politice în perioada în care această idee se transformă în act, însă e indispensabil ca apoi să-şi redobândească independenţa”.[37] Această poziţie va însemna, fără doar şi poate, despărţirea oficială de stalinism, marcată printr-o scrisoare trimisă la 20 aprilie 1935 organizatorilor Congresului internaţional pentru apărarea culturii şi semnată de toţi membrii grupului suprarealist. Se reafirmă aici refuzul renunţării la libertatea de gândire în favoarea unei ideologii („salvgardarea libertăţii de gândire cu orice preţ”[38]), sunt citate cuvintele rostite de Lenin în 1905 că „libertatea cuvântului şi a presei trebuie să fie completă”, pornind de la care se susţine ideea că „afirmarea liberă a tuturor punctelor de vedere, confruntarea permanentă a tuturor tendinţelor constituie fermentul cel mai indispensabil al luptei revoluţionare”[39], iar în încheiere se consideră că regimul stalinist s-a transformat în însăşi negaţia a ceea ce ar fi trebuit să fie şi, în consecinţă, i se aruncă mănuşa: „Acestui regim, acestui şef, noi nu putem decât să le arătăm formal sfidarea noastră”.[40]

Din acest moment, o parte dintre suprarealişti în frunte cu Breton aderă la troţkism şi la bolşevismul disident. Teoreticianul „revoluţiei permanente” (care, după cum preconizase

[31] André Breton, *Position politique de l'art aujourd'hui*, în *Position politique du surréalisme*, Éditions Sagittaire, Paris, 1935, p. 18. (trad. n.)
[32] *Ibidem*, p. 23.
[33] *Ibidem*, p. 35.
[34] *Op. cit.*, p. 64.
[35] *Ibidem*, p. 65.
[36] *Op. cit.*, p. 72.
[37] *Ibidem*, p. 76.
[38] *Du temps que les surréalistes avaient raison*, Paris, august 1935, în André Breton, *Position politique du surréalisme*, op. cit., p. 108. (trad. n.)
[39] *Ibidem*, p. 109.
[40] *Ibidem*, p. 118.

Marx[41], însemna continuarea revoluţiei în toate ţările dezvoltate ale lumii, până când forţele de producţie vor fi concentrate în mâinile muncitorilor) era privit ca singurul revoluţionar şi marxist autentic rămas (încă din 1926, Troţki înfiinţase Opoziţia de Stânga împotriva stalinismului, iar în 1938 avea să fondeze la Paris Internaţionala a IV-a, considerând că Internaţionala a III-a era definitiv compromisă). În 1938, Breton călătoreşte în Mexic, sub pretextul unei misiuni culturale franceze, pentru a-l cunoaşte personal pe Troţki şi, impresionat de izolarea eroică a acestuia, va scrie entuziast: „L-am văzut ca pe omul care şi-a pus geniul în slujba celei mai mari cauze pe care o cunosc. L-am văzut alături de Lenin şi, mai târziu, ca singurul care a continuat să apere ideile lui Lenin. L-am văzut stând singur printre tovarăşii săi căzuţi... acuzat de cea mai mare crimă posibilă pentru un revoluţionar, ameninţat în fiecare ceas al vieţii sale (...) Şi totuşi, câtă stăpânire de sine, câtă siguranţă de a fi trăit în acord cu principiile sale, cât curaj!”[42] Împreună cu Troţki şi pictorul Diego Rivera, Breton redactează un *Manifest pentru o artă revoluţionară independentă*, ale cărui coordonate principale erau respingerea dictaturilor stalinistă şi fascistă, necesitatea păstrării libertăţii de creaţie şi a unirii scriitorilor şi artiştilor care susţineau în continuare cauza Revoluţiei, însă nu (mai) erau dispuşi să accepte tutela partidului comunist.

Pornind de la constatarea că regimurile de teroare instaurate în Europa au condus la distrugerea pe o scară tot mai largă a condiţiilor care fac posibilă creaţia artistică şi la degradarea crescândă a operei de artă şi a condiţiei artistului, autorii manifestului consideră că atitudinea neutră, de respingere pasivă atât a comunismului cât şi a fascismului, „se potriveşte temperamentului filistinului, conservatorului şi fricosului”.[43] Adevărata artă – afirmă ei în continuare – „nu poate să nu fie revoluţionară, să nu aspire la o completă şi radicală reconstrucţie a societăţii”, „pentru a elibera creaţia intelectuală de lanţurile care o leagă”, ca şi pentru a permite „întregii omeniri să se ridice la acele înălţimi la care numai genii izolate au ajuns în trecut”, căci „numai revoluţia socială poate curăţa drumul pentru o nouă cultură”.[44] Ceva mai încolo, ideea responsabilităţii artistului în construirea societăţii viitorului va fi reiterată şi mai categoric: „concepţia noastră despre rolul artei e prea înaltă pentru a-i refuza o influenţă asupra destinului societăţii. Credem că ţelul suprem al artei din epoca noastră este să ia parte activ şi conştient la pregătirea revoluţiei”.[45]

[41] v. *Adresa Comitetului Central către Liga Comunistă*, 1850.
[42] Apud Jay Woolrich, *Politics of Surrealism* (trad. n.), http://www.oocities.org/zouth4sa/art2.html
[43] André Breton, Diego Rivera, *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*, loc. cit. (trad. n.)
[44] *Ibidem.*
[45] *Ibidem.*

În consecinţă, autorii se declară susţinători ai cauzei comunismului, pe care însă nu-l identifică cu stalinismul, ci dimpotrivă, îl consideră chiar opusul acestuia, pe care îl condamnă fără drept de apel: „Dacă, totuşi, respingem orice solidaritate cu birocraţia ce controlează acum Uniunea Sovietică, e numai pentru că în ochii noştri *aceasta reprezintă nu comunismul, ci cel mai perfid şi periculos inamic al acestuia* (s. n.)”[46]. Urmează o critică extrem de dură a regimului stalinist şi a efectelor sale nocive asupra creaţiei artistice: „Regimul totalitar din U.R.S.S., activând prin aşa-numitele organizaţii culturale pe care le controlează în alte ţări, a răspândit în întreaga lume un amurg adânc ostil oricărui fel de valoare spirituală; un amurg de murdărie şi sânge în care, deghizaţi în intelectuali şi artişti, parvin acei oameni care fac din servilism o carieră, din minciuna plătită un obicei şi din instigarea la crimă o sursă de plăcere. Arta oficială a stalinismului, cu o evidenţă fără seamăn în istorie, oglindeşte eforturile lor de a pune o faţă frumoasă profesiei lor mercenare”.[47] Împotriva totalitarismului stalinist şi hitlerist, autorii susţin necesitatea creării unui front comun al scriitorilor şi artiştilor: „Aversiunea pe care această ruşinoasă negare a principiilor artei o provoacă în lumea artistică – o negaţie pe care nici măcar statele sclavagiste n-au îndrăznit niciodată s-o ducă atât de departe – ar trebui să provoace o activă, fără compromis condamnare. Opoziţia scriitorilor şi artiştilor e una dintre forţele care pot contribui cu folos la discreditarea şi răsturnarea regimurilor ce distrug, o dată cu dreptul proletariatului de a aspira la o lume mai bună, orice sentiment de nobleţe şi chiar de demnitate umană”.[48]

Autorii admit că statul revoluţionar trebuie să se apere „împotriva contraatacului burgheziei”, chiar şi atunci când acesta „se drapează în steagul ştiinţei sau al artei”, însă constată existenţa unei prăpăstii între aceste „măsuri temporare de autoapărare revoluţionară” şi „pretenţia de a da ordine creaţiei intelectuale”, astfel încât: „Dacă, pentru mai buna dezvoltare a acestor forţe ale producţiei materiale, revoluţia trebuie să construiască un regim socialist cu control centralizat, pentru dezvoltarea creaţiei intelectuale trebuie stabilit de la început un regim anarhist al libertăţii individuale. Nicio autoritate, niciun ordin, nici cea mai mică urmă de ordin de sus!”[49]

În final, autorii manifestului consideră necesară constituirea unei federaţii internaţionale a artiştilor şi intelectualilor care susţin ideea unei arte revoluţionare

[46] *Ibidem.*
[47] *Ibidem.*
[48] *Ibidem.*
[49] *Ibidem.*

independente: „Scopul acestui apel e de a găsi un teren comun pe care să se reunească toţi scriitorii şi artiştii revoluţionari, pentru a servi mai bine revoluţia prin arta lor şi pentru a apăra libertatea acestei arte însăşi împotriva uzurpatorilor revoluţiei. (...) Ştim foarte bine că mii şi mii de gânditori şi artişti izolaţi sunt astăzi împrăştiaţi prin lume, iar vocile lor sunt înecate de coruri zgomotoase de mincinoşi bine disciplinaţi. (...) Fiecare tendinţă progresistă în artă e distrusă de fascism ca «degenerată». Fiecare creaţie liberă e numită «fascistă» de către stalinişti. Arta revoluţionară independentă trebuie să-şi strângă forţele pentru lupta împotriva persecuţiei reacţionare. (...) O astfel de unire a forţelor e scopul Federaţiei Internaţionale a Artei Revoluţionare Independente pe care credem că e necesar acum să o constituim”.[50] Nu înainte de a preconiza un congres mondial care să marcheze oficial crearea federaţiei în discuţie, manifestul se încheie cu declararea scopurilor acesteia sub formă lozincardă:

„Independenţa artei – pentru revoluţie.

Revoluţia – pentru completa eliberare a artei!”[51]

Un alt important corifeu al suprarealismului, poetul Paul Éluard, afirma într-un text publicat în 1939 că: „A venit vremea ca toţi poeţii să aibă dreptul şi datoria de a susţine că sunt profund ancoraţi în viaţa celorlalţi oameni, în viaţa comună”.[52] În consecinţă, el respinge ideea de „poezie pură”, căci: „Forţa absolută a poeziei va purifica oamenii, toţi oamenii”, astfel încât, după cum preconiza şi Lautréamont: „Toate turnurile de fildeş vor fi demolate, toate cuvintele vor fi sacre şi omul, acordat în fine la realitatea care e a sa, nu va trebui decât să închidă ochii pentru a deschide porţile miraculosului”.[53] Poezia veritabilă, susţine el în continuare, se află în tot ceea ce nu se conformează moralei burgheze, „în tot ceea ce eliberează omul de acest bine abominabil care are chipul morţii”, ea putând fi găsită la fel de bine în opera lui Sade, Marx, Picasso, Lautréamont sau Freud, ca şi în invenţia radioului, în revolta minerilor din Asturia sau în grevele din Franţa şi Belgia.[54] De altfel, Éluard afirmase exact aceleaşi idei cu mult înainte, inclusiv sub formă poetică, de pildă într-o *Critică a poeziei* publicată în 1932 în volumul *La Vie immediate*: „Se înţelege că urăsc regnul burghezilor / Regnul poliţailor şi al preoţilor / Dar şi mai mult urăsc omul care nu le urăşte / Ca mine / Din toată inima. // Îl scuip în faţă pe omul mai mic decât natura / Care nu preferă tuturor poemelor mele această *Critică a poeziei*.”[55]

---

[50] *Ibidem.*
[51] *Ibidem.*
[52] Paul Éluard, *L'Évidence poétique*, în *La Vie immédiate* suivi de *La Rose publique* et de *Les Yeux fertiles*, Éditions Gallimard, Paris, 1976, p. 9. (trad. n.)
[53] *Ibidem*, p. 10.
[54] *Ibidem*, p. 17.
[55] Idem, *Critique de la poésie*, în *op. cit.*, p. 113.

Cât despre celălalt poet marcant al suprarealismului francez, Louis Aragon, angajarea sa în serviciul cauzei Revoluţiei a fost totală (în sensul adeziunii necondiţionate la stalinism), acesta fiind de altminteri şi principalul motiv al rupturii cu André Breton. Emblematic rămâne, desigur, poemul *Front rouge*, care în momentul publicării sale în Franţa (în iulie 1931, în „Littérature de la Révolution mondiale", organ al Uniunii Internaţionale a Scriitorilor) a provocat un mare scandal, autorului intentându-i-se chiar un proces pentru instigare la omor[56]. Atât ca mesaj cât şi din punct de vedere retoric (sub forma reportajului liric), textul a reprezentat un model de poezie militantă, mai ales prin versuri ca acestea (primele au constituit şi motivul principal al incriminării autorului): „Omorâţi poliţiştii / tovarăşi / Omorâţi poliţiştii / Mai departe, mai departe spre vest unde copiii / bogaţi dorm şi târfele de clasa întâi / după Madeleine Proletariat / furia ta mătură Elysée / Ai tot dreptul la Bois de Boulogne în timpul săptămânii / Într-o zi vei arunca în aer Arcul de Triumf / Proletariat cunoaşte-ţi puterea / Cunoaşte-ţi puterea şi elibereaz-o /.../ Viermele burgheziei / zadarnic încearcă să-şi unească segmentele divizate / Aici agonizează convulsiv o clasă / amintirile de familie cad în fragmente / Pune-ţi călcâiul pe aceste vipere dezmorţite /.../ Sunt aici pentru eliminarea unei lumi inutile / Aici cu intoxicare pentru distrugerea burgheziei / A existat vreodată vânătoare mai bună decât urmărirea / acestei vermine ce se ascunde în fiecare colţ al oraşelor / Eu cânt dominaţia violentă a Proletariatului asupra burgheziei / pentru anihilarea acestei burghezii / pentru totala anihilare a acestei burghezii". (trad. n.) Poate că modelul acestui tip de poezie ar trebui căutat însă mai întâi la primul mare poet al revoluţiei ruse, Vladimir Maiakovski, care, de pildă, în *Marşul pe stângul* (1918), exclama în final: „Strângeţi, / voi degete-ale proletariatului, / gâtlejul orânduirilor vechi! / Daţi bolta deoparte cu pieptul! / Cu steaguri să-i umpleţi adâncul! / Cine porneşte cu dreptul? / Stâng, / stâng, / stângul!"[57]

După modelul suprarealiştilor francezi, ultimii doi ani de existenţă ai revistei româneşti de orientare suprarealistă „unu" (1928-1932) vor fi marcaţi, prin hotărârea redactorilor Saşa Pană şi Stephan(e) Roll (care se vor şi înscrie, de altfel, în partidul comunist), de un militantism politic tot mai făţiş, astfel încât, pe lângă literatura angajată ce va fi publicată în paginile sale, se vor strecura chiar, după cum va susţine mai târziu Saşa Pană în cartea sa de memorii, mesaje cu caracter politic subversiv (prin publicarea de recenzii la filmele lui Eisenstein, la cărţile lui

[56] Deşi recunoaşte că nu aderă la ideea de poezie angajată, André Breton ia imediat apărarea poetului în articolul *Mizeria poeziei: afacerea Aragon în faţa opiniei publice*, considerând că limbajul poetic nu poate fi judecat după aceleaşi criterii ca limbajul comun. Aragon va fi ulterior achitat.
[57] Vladimir Maiakovski, *Poeme*, traducere de Cicerone Theodorescu, antologie şi prefaţă de Ion Vasile Şerban, Editura Albatros, Bucureşti, 1973, p. 172.

Maiakovski, Aragon, John Reed[58], la cărţile-biografii ale lui Lenin de Valeriu Marcu şi Malaparte, sau de proteste faţă de suspendarea revistei "Veac nou" editate de Sahia şi faţă de campania judiciară declanşată în Franţa împotriva lui Aragon după apariţia poemului *Front rouge* etc.)[59] Aidoma lui Éluard şi Aragon, avangardiştii de la "unu" susţin ideea unei literaturi ancorate în realitatea socială contemporană şi care să militeze împotriva exploatării. Astfel, de pildă, în manifestul *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj*, publicat în mai 1931, Paul Sterian consideră că, în epoca frământată de după marele război, nu mai e posibil a scrie poezie în vechea manieră, căci starea de spirit s-a schimbat radical, iar evenimentele se precipită în continuare; "adevăratul poet" e acum reporterul, iar poezia trebuie "să iasă din lâncezeală şi să devie *AGRESIVĂ*".[60] Într-un alt articol-program din octombrie 1932 intitulat *Schimbarea la faţă a cuvântului*, Miron Radu (Paraschivescu) susţine că suprarealismul, datorită „egocentrismului" său ireductibil, trebuie depăşit în sensul unei poezii sociale militante: „Situarea poemului în dinamica vieţii sociale coincide cu potenţa vârstei creatoare a poetului, poemul fiindu-i o expresie profund sufletească, desfăcut de orice normă, plecând de la fundamentul individului, o emanare asemeni lavei vulcanice, existenţa lui e raportată direct la resursele senzoriale, la *mai mica sau mai marea lui înverşunare împotriva oprimării*."[61] Aceeaşi poziţie va fi exprimată şi mai vehement în numărul următor al revistei de Gheorghe Dinu (alias Stephan Roll) într-un articol ce denunţă absurditatea procesului intentat lui Geo Bogza pentru pornografie. După ce îi acuză pe suprarealiştii francezi (inclusiv pe Aragon) de laşitate pentru că nu şi-au repudiat trecutul suprarealist şi nu au trecut "cu toată abnegaţia" la revoluţia socială, acesta conchide că: „Metafizica de altădată trebuie schimbată în materialismul ştiinţific de azi ca alhimia în chimia ştiinţifică, în condiţiile de viaţă ultimă, în nevoile fireşti şi în drepturile imperative ale omului, în energia sa infailibilă pusă în primul plan al naturii şi cu morala lui rămasă spre ruşinea celorlalte regnuri animale, inferioară, egocentrică, camuflată în mituri, în sisteme şi în amănuntul mic şi ridicol al procesului de peste câteva zile intentat lui Geo Bogza."[62] Gh. Dinu publică totodată poeme şi reportaje în care susţine deschis lupta proletariatului. Reportajul *Golful proletar*, de pildă, publicat tot în nr. 48 / octombrie 1932, descrie „munca istovitoare" a hamalilor din docuri „pentru răsplata mizeră a celor câţiva zeci de lei", iar poemul *Primăvara* din numărul următor e un adevărat imn închinat

[58] E vorba de *Dix jours qui ebranlèrent le monde*, un elogiu al revoluţiei bolşevice.
[59] Saşa Pană, *Născut în '02*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, pp. 645-646.
[60] Paul Sterian, *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj*, în "unu", nr. 35, mai 1931.
[61] Miron Radu, *Schimbarea la faţă a cuvântului*, în „unu", nr. 48, octombrie 1932
[62] Gheorghe Dinu, *Sugestii înaintea unui proces*, în „unu", nr. 49, noiembrie 1932

proletarilor, în maniera grandilocventă a celebrului *Front rouge* de Aragon, poetul suprarealist francez admirat pentru poziţia sa filo-stalinistă: „În degetele voastre înfloreau salcâmii / Salcâmii ca o grevă a albelor petale / Scârţâiau în uşi defuncte din sceptre regii / Un tam-tam bătea acum în nicovale. / Steaguri fluturã cu gelatina-n sânge / Jucau umbrele de foc pe busturile de piele / Steaua care cade e lacrima ce nu mai plânge / Fabricilor aşteptând în noapte ca girafe / Cu gâtul învelit în bezne / Cu motoarele în fugă. / Voi cu flăcările pe mâini, cu laurii pe glezne / Muiaţi această seară cu coatele în aur / Ascuţiţi braţele ca o sabie / De vârful fără precedent al lumii / Din Dumnezeu rămăsese o vrabie / Umblând printre boabe (…)” În consens cu ideea de poem-reportaj, Geo Bogza publică în acelaşi număr un *Poem petrolifer*[63] în care ideea exploatării proletariatului din industria petrolieră apare explicit, e. g.: “voi nu cunoaşteţi sondorii care au ars de vii în flăcări / în marile incendii provocate de înşişi stăpânii sondelor / pentru a stoarce ultimii bani de la societăţile de asigurare”. După cum va declara Saşa Pană în aceeaşi carte de memorii, poemul *Octombrie* de Ion Vitner (aluzie clară încă din titlu la revoluţia bolşevică), publicat în acelaşi număr, a circulat clandestin în iarna 1932-1933, iar cartea *Supremul adevăr* de acelaşi autor a fost confiscată de organele Siguranţei chiar în “zilele care au premers epocalelor lupte de la atelierele C.F.R. Griviţa”.[64] Revista „unu”, de altfel, nu va mai fiinţa multă vreme, fiind „asasinată” la finele anului 1932 de însuşi fondatorul ei. Acesta îşi va motiva mai târziu „infanticidul” printr-un denunţ apărut în ziarul „Facla” din 21 noiembrie 1932, care atrăgea atenţia Ministerului de Război asupra „comunistului şi locotenentului medic în acelaşi timp Saşa Pană”.[65] Totodată, contextul politic tot mai întunecat impunea o atitudine radicală: „Dar nici noi nu mai puteam scoate o publicaţie căldicică tocmai când ghearele fascismului se întindeau tot mai ameninţătoare. Dispărând, *unu* şi-a păstrat puritatea, n-a cunoscut compromisul.”[66]

După suprimarea revistei „unu”, cei mai mulţi dintre redactorii ei vor opta pentru o atitudine combativă, colaborând la publicaţiile de stânga din epocă şi chiar înfiinţând altele de aceeaşi orientare. Spre exemplu, în decembrie 1933, Geo Bogza va scoate împreună cu Gherasim Luca, Paul Păun şi S. Perahim, foşti redactori ai revistei de orientare suprarealistă

[63] Despre conţinutul subversiv al acestui poem va vorbi mulţi ani mai târziu şi ex-suprarealistul Virgil Teodorescu, care va afirma că aici, la fel ca în primele poeme ale lui Tzara, „elementele clasice ale pastelului sunt folosite ca nişte simple vehicule pentru a transporta o încărcătură dinamitardă”, apud Ilie Purcaru, *Poezie şi politică (Convorbiri cu Miron Radu Paraschivescu, Ion Vinea, Petre Pandrea, Geo Dumitrescu, Adrian Păunescu, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Ana Blandiana, Virgil Teodorescu, Nichita Stănescu, Paul Anghel)*, Editura Albatros, Bucureşti, 1972, p. 194.
[64] Saşa Pană, *op. cit.*, p. 646.
[65] *Ibidem*, p. 386.
[66] *Ibidem*, p. 387.

„Alge", o gazetă intitulată sugestiv „Viaţa imediată" (la fel ca volumul lui Éluard), care pune în mod direct problema angajării politice a scriitorului şi postulează ideea unei literaturi care să militeze „împotriva oprimării".[67] Aceste chestiuni sunt dezbătute mai întâi în manifestul colectiv *Poezia pe care vrem să o facem*, publicat chiar pe prima pagină a revistei, alături de o fotografie sumbră intitulată *Melancolia celor şezând pe lângă ziduri,* simbol al unei lumi în agonie. Pornind de la respingerea poeziei ermetice – considerată a fi o „îndeletnicire egoistă" –, aceştia afirmă dezideratul unei poezii sociale „a timpului nostru", care să reflecte „imensa dramă a umanităţii" ce se desfăşoară acum „de la un capăt la altul al pământului". Iar acestei drame colective poezia „nu este obligată să-i fie cântec de alinare", ci, dimpotrivă, trebuie s-o exhibe în detaliile ei cele mai cutremurătoare, stârnind astfel revolta: „Aşadar, un poem trebuie să fie colţuros şi zburlit în materia lui embrionară. Este atunci nevoie de o atitudine de permanentă frondă din partea poetului. Şi de un generos spirit de sacrificiu al acestuia. Numai atunci poemul se va smulge din înseşi mădularele lui, sângerând, dar zvâcnind de viaţă." Această „atitudine de permanentă frondă" caracterizează de altfel întreaga poezie avangardistă, însă în acest caz nu mai e vorba de o luare în răspăr a unor vechi convenţii estetice sau/şi etice, ci de o angajare politică totală (firește, în slujba cauzei revoluţiei proletare):

„Noi vrem să captăm în stare sălbatică şi vie ceea ce face caracteristica tragică a acestui timp, emoţia care ne sugrumă când ne ştim contimporani cu milioane de oameni exasperaţi de mizerie, de nedreptate, când ceva grav se petrece în toată lumea şi în fiecare noapte auzim atât de bine geamătul continentelor care îşi dau sufletul.

Vrem să facem o poezie a timpului nostru, care nu mai e timpul nevrozei colective şi al setei fierbinţi de viaţă. S-a terminat demult cu poezia de vis, cu poezia pură, cu poezia hermetică. Tăria unei uriaşe tragedii colective a sfărâmat sub un picior de lut măruntele lucruri care făceau preocuparea scriitorilor moderni de la sfârşitul războiului. Tragedia eului, a individului ca intelectual, drama de introspecţie în psihologie nu mai există. Sau, aşa cum este adeverit, faţă de ceea ce se petrece acum pe pământ, îi e ruşine să se mai arate. Fiindcă a început o altă dramă, aceea a individului ca fiinţă biologică, o dramă cu rădăcini în fiecare fibră de

[67] În dosarul de urmărire deschis de Siguranţă pe numele lui Victor Brauner, comisarul Ion V. Taflaru susţinea în 1938 că revista „Viaţa imediată" a fost editată special pentru a masca trecerea la comunism a redactorilor ei, v. *Avangarda românească în arhivele Siguranţei*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Stelian Tănase, Editura Polirom, Iaşi, 2008, p. 89.

carne şi în tăria primejdiei - mai puţin speculativă decât cea dintâi, dar mai reală şi mai suprem poetică”.[68]

Spre deosebire de poezia ermetică, noua poezie trebuie să se adreseze tuturor oamenilor, însă, spre a putea fi înţeleasă de aceştia, nu e necesară (şi nici oportună) scăderea nivelului ei artistic, ci e nevoie ca ea să devină *elementară*: “Va trebui ca poezia să devină elementară, în sensul în care apa şi pâinea sunt elementare. Atunci se va petrece o reîntoarcere epocală a poeziei la viaţă. Atunci toţi oamenii vor avea dreptul la pâine şi la poezie.” Sunt imediat recognoscibile ideile (şi chiar formulările) lui Troţki, Breton sau Éluard, inclusiv postulatul lui Lautréamont atât de drag suprarealiştilor: “Poezia trebuie făcută de toţi. Nu de unul.”

În continuarea ideilor din acest manifest, Geo Bogza susţine, la *Cronica (Evenimente, Cărţi, Oameni)* din pagina a patra a revistei, necesitatea unei literaturi noi, opuse celei *burgheze* (categorie conotată negativ, în care intră şi poezia „pură” discreditată anterior): „Literatura burgheză a exagerat relele suferinţelor morale, a creat un suflet bolnav şi hipertrofiat, ale cărui suferinţe imaginare scuză pe cei care îl posedă, de orice nepăsare, de orice atitudine criminală faţă de cei care îndură mizerie.” Ca atare, noua literatură trebuie să răspundă nevoilor celor în suferinţă, a căror conştiinţă „confuză” trebuie s-o „limpezească”, iar această atitudine impune „un nou fel de a simţi şi scrie poezie.” Aşadar, poezia „pură”, întrucât nu se potriveşte realităţilor sociale din România, e „un lucru anti-istoric” de care autorii care au importat-o ar trebui să se ruşineze, singura poezie de care ar fi nevoie în acest moment fiind poezia „mizeriei”. Toate aceste idei se regăsesc în poemul programatic intitulat *Aceasta nu e decât o încercare*, publicat de Gherasim Luca în pagina a treia a revistei, e. g.: „niciodată n-am să mai vorbesc despre stele, despre flori, / despre câmp sau despre dragoste / singura mea dragoste începând de azi va fi hamalul, / hamalul, oraşul, prin care să văd până foarte departe / până la coşurile aprinse ale fabricilor. / Sunt foarte lucid şi lipsit de orice fel de inspiraţie poetică / departe de orice urmă de halucinaţie, acces de nervi / strâmbături în oglindă”.

După exemplul lui Geo Bogza, un fel de *spiritus rector* al echipei de la revista suprarealistă „Alge” (Aureliu Baranga, Gherasim Luca, Paul Păun, S. Perahim şi Sesto Pals), Gherasim Luca va publica în 1935, în revista „Cuvântul liber”, o serie de articole-program

[68] Geo Bogza, Paul Păun, Gherasim Luca, S. Perahim, *Poezia pe care vrem să o facem*, în „Viaţa imediată”, Bucureşti, decembrie 1933.

despre această nouă poezie, numită „proletară”[69], care, în viziunea sa, evident tributară, ca şi în cazul lui Bogza, ideologiei marxiste („ideologia proletariatului revoluţionar”, după definiţia lui Lenin), reprezintă „o stare de spirit” – a celor oprimaţi[70] - şi se opune diametral poeziei „pure”, destinate iniţiaţilor şi rămase, *volens-nolens*, „în slujba clasei dominante”[71]; ea trebuie categoric să fie o „poezie de atitudine”, menită să deştepte conştiinţa de clasă a proletariatului: „În locul unei poezii sociale false, de atmosferă mizeră, de înduioşare şi de stoarcerea lacrimilor pe colţul batistei, trebuie să se scrie o poezie de atitudine, o poezie conformă cu viaţa proletarului. Poeţii care vor să se dedice acestei poezii, actualităţii ei, trebuie să caute să pătrundă sensurile existenţei clasei muncitoreşti, sensurile ei istorice şi să i le retransmită, să i le exalte şi să facă din poezia aceasta un deşteptător de conştiinţe, un factor de culturalizare şi de convertire a energiilor proletare spre edificarea clasei lor”.[72] Poezia proletară, susţine Gherasim Luca, nu trebuie să rămână cantonată în formule estetice pietrificate, ci trebuie să adopte „ultimele invenţii, ultimele investigaţii”, integrându-se „procesului de sfărâmare a cadrelor existente”[73], însă caracterul dinamitard nu-i poate fi dat numai de inovaţiile formale, ea trebuind să reflecte, mai presus de orice, contradicţiile adânci ale orânduirii burgheze (motorul ei, va să zică, trebuie să fie „lupta de clasă”): „Confundarea filantropiei cu pregătirea ideologică, lamentării şi cântecului cu dinamitata sensibilitate a momentului nostru istoric, nu va mai continua. Poeţii tineri pe care această ţară nu va întârzia să-i confirme ca produs al unei lumi împărţite în clase, o vor dovedi”.[74]

Recunoaştem în aceste texte (desigur, cu o întârziere de două decenii) principalele idei ale Proletkultului, mişcare politico-ideologică lansată în Rusia sovietică imediat după revoluţia din octombrie 1917 (înlocuirea vechii culturi „burgheze” cu una nouă pusă în slujba proletariatului, crearea unei arte noi care să oglindească exclusiv realizările muncitorilor şi ţăranilor, întrucât „experienţa de viaţă proletară” se opune ireductibil „experienţei de viaţă burgheze”, coborârea artistului din „turnul de fildeş” în uzine sau colhozuri etc.), idei seducătoare, fără îndoială, în acel moment nu numai pentru avangarda rusă, ci pentru avangarda de pretutindeni, care, după cum se ştie, luptase dintotdeauna împotriva convenţiilor „artei

[69] Despre Gherasim Luca şi Paul Păun, prezenţi în paginile revistei şi cu texte poetice, redacţia se simţea de altfel datoare să-şi informeze cititorii, în nr. 43 / 1 septembrie 1934, că: „Cu Gherasim Luca şi Paul Păun se înscriu în ţara aceasta primele nume ale poeziei proletare.”
[70] Gherasim Luca, *Sensul unei mişcări poetice*, în „Cuvântul liber”, nr. 28, 18 mai 1935.
[71] Idem, *Prezenţa poeziei*, în „Cuvântul liber”, nr. 17, 2 martie 1935.
[72] Idem, *Poezia de atmosferă*, în „Cuvântul liber”, nr. 23, 13 aprilie 1935.
[73] Idem, *Denaturarea poeziei*, în „Cuvântul liber”, nr. 27, 11 mai 1935.
[74] Idem, *Sensul unei mişcări poetice*, în „Cuvântul liber”, *art. cit.* în *loc. cit.*

burgheze". Totuşi, trebuie remarcat caracterul „eretic" al concepţiei estetice a lui Gherasim Luca în raport cu realismul socialist impus în acei ani în Rusia sovietică, în sensul că, din punctul său de vedere (consonant, de altfel, cu cel al lui Breton), poezia trebuie să fie revoluţionară nu doar prin conţinut, ci şi prin modalităţile ei de expresie, neconfundându-se deci cu propaganda plată. Într-un alt articol, el disociază net între „poezia proletară adevărată" – definită ca „o poezie a investigaţiilor, a descoperirii, o poezie sinceră şi deschizătoare de noi drumuri nu numai ca preocupare dar şi ca material estetic" – şi „poezia-educaţie animată a muncitorimii", o poezie de circumstanţă căreia i s-a dat numele de „proletară" numai pentru că „preocupările şi cei cărora se adresează sunt proletarii"; dacă aceasta din urmă e necesară ca instrument auxiliar menit a completa şi anima procesul de educaţie a proletariatului, cea dintâi reprezintă adevărata creaţie, valoroasă nu doar prin conţinutul ei ideologic, ci şi prin limbajul ei, care trebuie în primul rând să corespundă momentului istoric, căci: „Numai aşa poezia proletară îşi justifică locul în cultură şi într-o istorie a literaturii, când revoltei, integrării în actualitatea luptei de clasă şi anului 1935 ca obiect al sensibilităţii, i se adaugă limba adecvată momentului ei".[75]

Noua literatură preconizată trebuia să fie deci, conform definiţiei scriitorului comunist Alexandru Sahia[76] (prezent şi el în paginile „Cuvântului liber" alături de avangardiştii Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun, Gheorghe Dinu, Miron Radu Paraschivescu, Virgil Teodorescu, Dolfi Trost), o literatură „activistă, critică şi proletară", o literatură „revoluţionară"[77], adresată maselor în scopul trezirii lor la luptă împotriva claselor exploatatoare. E vorba, aşadar, de o literatură angajată, menită a servi interesele colective şi nu cele individuale şi care nu se mulţumeşte doar cu descrierea unei stări de fapt, ci relevă şi cauzele acesteia, sugerând totodată soluţia (revoluţionară) a remedierii lor. Se revine astfel la ideea de „artă cu tendinţe socialiste", expusă de mentorul mişcării socialiste din România, Constantin Dobrogeanu-Gherea, cu vreo patru decenii înainte.[78] Lansată în 1932 de Al. Sahia sub îndrumarea P.C.R. şi suprimată de cenzură după numai patru apariţii, „Bluze albastre"[79],

[75] Idem, *Cultură şi poezie*, în „Cuvântul liber", nr. 30, 1 iunie 1935.
[76] La moartea acestuia, în 1937, Gherasim Luca va publica de altfel un necrolog intitulat *A căzut un camarad*, pe care îl încheia astfel: „Să luăm din mâinile camaradului plecat flacăra purtată vie până la moarte. Să o ducem mai departe până ne vom stinge şi noi pentru a o trece altora. Pentru că flacăra nu se va stinge niciodată.", în „Lumea românească", nr. 74, 14 august 1937.
[77] Alexandru Sahia, *O generaţie falsă*, în „Bluze albastre", nr. 2, 13 iunie 1932, p. 2.
[78] C. Dobrogeanu-Gherea, *Arta pentru artă şi arta cu tendenţă. O convorbire a lui C. D. Anghel cu Gherea*, în „Adevărul", an VII, nr. 1822, 1894, reprodus în vol. *Critice (Studii şi articole)*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 254.
[79] Titlul însuşi al publicaţiei indica foarte clar destinatarul.

de pildă, numită „revistă de literatură proletară", corespundea întocmai acestui program, ca şi dezideratului leninist că literatura proletariatului trebuie să devină „o literatură de partid", prin opoziţie cu individualismul literaturii burgheze.[80] Motivaţia acestui tip de literatură era, în viziunea directorului publicaţiei, perfect legitimă: „În acest timp de existenţă dureroasă, în acest timp când o şleahtă de exploatatori omoară clipele de fericire ale unei clase sincere şi drepte, noi negăm arta pură şi înţelegem să facem literatură proletară, literatură revoluţionară, o literatură menită să dezgolească realităţi groaznice, îmbrobodite sau mutilate de esteţii inconştienţi sau voiţi în slujba burgheziei".[81] În consecinţă, scopul publicaţiei, expus într-un articol-program semnat Alfons Adania, era trezirea conştiinţei de clasă a proletariatului: „Prin studii exegetice, prin anchete colective, prin povestiri actualiste şi obiective, prin publicare de corespondenţe proletare vom diseca în întregime tot decorul de sfârşit de veac de astăzi şi toată atmosfera care ne înăbuşe pe toţi şi nu mai poate fi suportată de nimeni".[82] Într-un *Apel către muncitori*, publicat în numărul al doilea, proletarii erau rugaţi să trimită redacţiei propriile lor însemnări, care, „fiind publicate cu cel mai mare drag în coloanele noastre, vor constitui adevărata literatură de mâine". Într-adevăr, muncitorii au răspuns, se pare, cu texte, publicate în acelaşi număr, tematica generală fiind mizeria şi exploatarea (de pildă, un muncitor la o fabrică textilă scrie o povestire intitulată *100 de litri de sânge* în care relatează cum mai mulţi muncitori flămânzi îşi vând sângele unui spital, iar unul dintre ei leşină înainte de a-şi încasa banii). Revista lui Alexandru Sahia a constituit, se pare, un model pentru majoritatea publicaţiilor militante în serviciul cauzei proletariatului, după cum nuvelele sale, circumscrise în jurul aceloraşi teme (exploatarea muncitorilor, rasismul, absurditatea războiului), au constituit un model de literatură angajată în slujba aceleiaşi cauze.[83]

Care era însă motivaţia acestei angajări? Răspunsul, aproape invariabil, e legat de contextul social-politic din ce în ce mai sumbru, chiar de un „enorm tragism", în viziunea lui Maxim Gorki (în plan extern, criza economică mondială, ameninţarea fascismului şi a războiului mondial ca expresii ale imperialismului, iar în plan intern fobia bolşevismului/anarhismului tradusă prin perpetuarea *sine die* a stării de asediu şi a cenzurii şi printr-o represiune dură a mişcărilor de stânga şi a revendicărilor muncitoreşti), context care îi

[80] V. I. Lenin, *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, în Marx, Engels, Lenin, *ed. cit.*, p. 136.
[81] Alexandru Sahia, *art. cit.* în *loc. cit.*
[82] Alfons Adania, *Linia generală*, în „Bluze albastre", nr. 1, 5 iunie 1932, p. 2.
[83] Saşa Pană îl va evoca peste ani pe bunul camarad dispărut, subliniind importanţa exemplului său: „Îmi amintesc de dragul meu Alexandru Sahia, a cărui viaţă a fost atât de zbuciumată, cu inima înlăcrimată. El, un autentic înaintemergător către vremile de azi, el ziaristul angajat, exemplu şi călăuză", v. *Născut în '02*, op. cit., p. 566.

obligă pe toţi intelectualii responsabili să nu rămână pasivi. Ca răspuns la ancheta *De ce scrieţi?* organizată de revista „Facla" în 1935, Alexandru Sahia, menţionând cuvintele rostite de Gorki la Congresul scriitorilor revoluţionari din 1934, afirma că:

„Scrisul meu este o contribuţie la idealul de eliberare a masselor muncitoare. Idealul lor este şi idealul meu. (...)

Un scriitor trebuie să fie un luptător social. El trebuie să fie continuu legat, în mod strâns, de complexul social în care trăieşte. Scriitorul nu poate fi străin de fenomenele economice, politice, care agită întotdeauna massele. Viaţa zilelor noastre caută să fie împinsă după alte forme, cu mult mai aspre. Epoca romantismului languros, a extazului mistic este îngenunchiată şi plesnită de alte realităţi ce caută să ne depăşească. Ceva mai mult. Scriitorii generaţiei mele trebuie să se convingă în momentele de faţă că nu pot face decât artă cu tendinţă şi că o altă artă nu poate să existe. În această tendinţă însă să introducem maximum de artă pentru că numai astfel operele noastre vor căpăta viabilitate. Scriitorii sunt şi rămân apărătorii întregii umanităţi şi de la ei se aşteaptă, în primul rând, luminarea spre formele de viaţă unde exploatarea nu mai există, iar ura de clasă este extirpată".[84]

În deplin consens cu camaradul (şi, poate, modelul) său din acei ani, Gherasim Luca oferea la aceeaşi anchetă următorul răspuns:

„Scriu pentru că trăiesc epoca cea mai formidabilă şi mai revoltătoare din istoria acestei ţări, cea mai plină de motive care să-mi dinamiteze sensibilitatea. Dacă iubita şi balcoanele secolului trecut provocau poetului lavaliera palidităţii, pletele unei aşa numite inspiraţii picate din cer sau din ochii muzei (de obicei albaştri, totdeauna pierduţi), astăzi asprele motive contemporane cu milioane de flămânzi alături de câţiva mari şi divini îmbuibaţi, milioanele de pregătiţi pentru carne de tun alături de câţiva feriţi conducători ai trusturilor, sunt departe de a constitui şi lumina aureola inspiraţiei. Ele aţâţă, revoltă, impun o atitudine, scrisul devenind astfel o activitate concretă, cot la cot cu viaţa, flăcările care incendiază continentele, cu oamenii flămânzi, goi sau în uniformă, pe care-i vezi înşiraţi în faţa gurilor de tun. (...) Scriu pentru că sensibilitatea mi-e ciuruită de întrebări grave şi nepermise. Şi sunt sigur că în această ţară poetul tânăr nu poate avea decât o asemenea sensibilitate".[85]

---

[84] Alexandru Sahia, *Pentru eliberarea masselor*, în „Facla", 17 octombrie 1935, inclus în volumul *Nuvele şi articole*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1951, pp. 186-187.

[85] Gherasim Luca, *Scriu pentru că sensibilitatea îmi este ciuruită de întrebări grave şi nepermise*, în „Facla", 28 iunie 1935, inclus în antologia *Inventatorul iubirii şi alte scrieri*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Ion Pop, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, pp. 332-333.

Iar mulţi ani după ce experienţa avangardistă se va fi consumat, Miron Radu Paraschivescu va explica într-un mod asemănător angajarea politică din anii ’30 a avangardei, ca reacţie la regimurile de opresiune şi teroare din România:

„Poezia noastră militantă a ţâşnit în anii ilegalităţii, prin reacţie. Nu era timp de artificii şi întortocheri sterile. Realitatea izbea brutal, cu patul puştii, cu curbele de sacrificiu, cu cravaşele siguranţei, iar replica la ea se cerea la fel de aspră – aprigă, lucidă, îndrăzneaţă, tocmai ca funcţia ei să fie eficientă. În anii aceia, cuvântul s-a încărcat cu dinamită. Poetul, neavând nici gloanţe, nici bombe incendiare, trebuia să-şi înnoiască în această luptă arsenalul mijloacelor de expresie şi să rostească împotriva oprimării protestul lui violent. Aşa s-a născut poezia ca «armă de luptă», pusă în slujba idealului comunist.

E drumul unei întregi generaţii. I-aş numi aici pe Sahia, Bogza, Voronca, Ion Călugăru, Fundoianu, Şt. Roll, F. Brunea-Fox, Saşa Pană, Constantin Nisipeanu, Gellu Naum, Victor Ilin, Al. Voitinovici, Virgil Teodorescu, Mihnea Gheorghiu (...) Toate aceste nume, sau aproape toate, ca şi în cazul celor citaţi mai sus, al lui Maiakovski, Tzara, Aragon, Hikmet etc., s-au apropiat de stânga venind de la modernism”.[86]

Un revoltat *per se*, poetul avangardist nu poate (şi nu are dreptul) să rămână pasiv în faţa nedreptăţii universale.

[86] Apud Ilie Purcaru, *op. cit.*, pp. 16-17.

THE URGE FOR POWER AND CHARACTERS' CONSTRUCTION IN ALEXANDRU ECOVOIU'S NOVELS

Marius Nica
Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploiești

Abstract: In Alexandru Ecovoiu's novels (Ordinea, Stațiunea and Saludos) one may depict a strange relation of the characters with the sense of power. This is what we try to identify and exemplify in order to better light up the significance of the epic. Moreover, the study brings forward those elements that create the ironical touch of the text in order to argument the postmodern features of Alexandru Ecovoiu's novels.

Keywords: postmodern, power, consciousness, irony, fragmentary.

Starting with his first novel, *Călătoria* (The Journey), Alexandru Ecovoiu was acknowledged as a talented young prose writer and the critics have always had contradictory statements on his work. Most of them see in his writings the unknown master of contemporary prose[1]. Following the postmodernist trend, Ecovoiu's novels step out from the literary cannon and create a special fictional universe. They strike most of the time by the use of epic unpredictability.

The main theme of the novels is that of *power* and the characters are constructed according to it – they belong to a typology more than being complex individuals: the Actor, the Writer, the Magistrate etc. They are images of what the author wanted to represent: the political, intellectual or mystical power. The game in which the characters engage in is the fight for power and is a dangerous endeavour which always ends with failure of plans, a sign that power cannot be held by one man. In his novels, Alexandru Ecovoiu emphasizes that power is something that can only be gained by force (in all its forms). In the novel *Saludos*, the

[1] "I could only say that Alexandru Ecovoiu, an insufficient read master of contemporary prose, is a Salieri to himself. The important thing is that, eventually, Mozart outlives him." (*Aş mai spune doar că Alexandru Ecovoiu, un maestru încă insuficient citit al prozei contemporane, îşi este sieşi un Salieri. Important e că, până la urmă, Mozart-ul îi supravieţuieşte*), Irina Petraş, *Alexandru Ecovoiu sau eseismul bine ficționat*, in "Steaua", nr. 3-4 / 2013, la http://www.revisteaua.ro/core/numere/2013/Steaua%203-4%202013.pdf (nov., 10, 2015).

Custodian tries to violently take over the power and Filip's plans (in the novel *Ordinea* –Order) are quickly stifled by those from the government because his popularity that grew from day to day become a threat (during some violent demonstrations Filip is beaten and thrown in jail). A novel that best highlights the struggle for power is *Stațiunea* – The Resort. The protagonists, simple typologies, simple sketched characters upon their functions lead a struggle to achieve leadership. Finally, power is seized by violence by the residents of the resort, who finally establish order. A concrete example of power is the narrator that intervenes frequently in the text to change the destiny of the characters. He acts as a puppeteer playing with his puppets. The narrator is above the characters, who are trying at all costs to gain power and control of the resort; he holds supreme power and is the only one who has full control over the resort.

Alexandru Ecovoiu novels, *The Resort*, *Saludos*, *Order* can be defined by three key words, namely: power, order and play[2]. Power is the main idea of the three novels and the struggle for power is well accounted for. The second keyword is *order*, defining element for the required power. The order is the visible manifestation of power as every character dreams to impose either globally (the Custodian) or nationally (Filip) a certain order to be obeyed for a system to function properly. The third key element is *the game* and refers to that hidden game of power hunters (i.e.: Freemasons, Illuminati). They are the ones behind the scenes, acting in the shadows. Alexandru Ecovoiu concentrate power in the hands of many forces, a sign that power can never belong to one man. The author developed a fascination for secret societies that rule the world. Such organizations are present in all three novels and according to the writer they wish to establish themselves as the unique global power. *Mo* language, to which the writer refers to in his novels, is a first step towards globalization and it becomes the only language used and accepted by these secret societies.

Alexandru Ecovoiu explores the narrative fragmentation in the construction of his work. This makes him deviate from the literary genre canons that are defined by a complex action carried out on several levels. The writer is not interested in the outside world, in the presentation of concrete events but in the inner universe of his characters and in examining the states of consciousness.

Saludos can be successfully analysed as picaresque literature because Sey Mondy's trip is one of knowledge and self-awareness. *Saludos* seems a simple adventure story, but it is a

[2] "In terms of theme there are three elements defining Alexandru Ecovoiu's prose: power, order and game." (*Trei elemente definesc, din punct de vedere tematic, proza lui Alexandru Ecovoiu: Puterea, Ordinea și Jocul*), Andrei Terian, *Puterea, Ordinea și Jocul*, in "Cultura", nr. 80, 2007.

spiritual trip of the character. The novel begins with the confession made by a mysterious witness in a bistro in Paris. The witness, a photographer who had come in a brief visit to Paris in order to make an album with statues of the city, is nothing but an avatar of the writer. The title of the novel aims symbolically at a knowledge strategy which the character calls it "the state of *saludos*". This is very well explained by Ion Simuț as "a strategy discovered in complete harmony with the environment, in complicity with all things, with rain, vegetation, birds, translated by Sey Mondy as the state of *saludos*, something between greeting and reverence, a form of freedom, a form of resistance but also of purification, a way of resonating with the world and identify with its latent meanings in order to reveal them."[3]

The protagonist of the adventures abandons studies at the age of 23 (the study of Philosophy at Sorbonne) and enrols in a competition which involved travelling round the Earth for the stake of 1 million dollars (the contest is called Tardif Globe Trotter and is organized by a philanthropic organization sponsored by an old lady). The contest is basically about delaying, as the prize would be awarded to the one who reaches last the finish. Thus, competitors have the opportunity to go around the Earth several times, without being concerned by *the lack* for time. Sey Mondy circles the Earth for 40 years in a roll having thus the opportunity of making contact with different cultures. What stands out throughout the journey is that the character proves an incredible will not to give up. He manages to break out from every place and head to another. The character is not driven by material interests as the prize is just a bonus for the bigger reward that is knowledge. He earns a living either singing or doing card tricks or making seasonal work. What matters to him is the opportunity to enrich spiritually and to discover the outer and inner world. Sey Mondy has the power to refuse to settle down, even if he often feels the need for stability. During the trip he falls in love several times but each time he says no to settling anywhere. The character is experiencing an absolute freedom that comes bundled with a sense of rootlessness feeling that he does not belong to any place. Sey Mondy considers himself a world citizen because he was born on a boat and thus he travelled all his life, not having a place to lock out nor people to return to. Therefore, the price for absolute freedom is in fact a terrible sense of alienation.

[3] *Există o strategie a cunoașterii, descoperită în armonia deplină cu mediul, în complicitatea cu lucrurile, cu ploaia, cu vegetația, cu păsările, tradusă de Sey Mondy în starea de saludos, ceva între salut și reverență, o formă de libertate, o formă de rezistență, dar și de purificare, un mod de a rezona cu lumea și de a se identifica cu sensurile ei latente, pentru a le dezvălui.* (Ion Simuț, *Viața ca o călătorie imaginară*, in "România literară", nr. 46, 2004).

In terms of language Alexandru Ecovoiu's novel is very accessible in that it uses a familiar language, easy to read and understand. Being a novel that focuses on analysing states of consciousness *Saludos* does not focuses too much on the external events, only in terms of reflection in the character's mind. Thus, external events seem to flicker, character moving quickly from one story to another. Another argument is that the plot is timeless, a sufficient sign that events themselves are not important, but what they stir in the conscience of the individual.

Alexandru Ecovoiu manages to keep the readers' interest both by an enormous fantasy burst (that takes them in the most exotic places on the planet and shares the unforgettable experiences) and by a secret, which is expected to be unveiled along with a new story. The secret lies in an underground fight for global power. Sey Mondy is chosen, along with 12 others, to be part of this secret organization, hidden in a gorge. In his unmistakable style, Alexandru Ecovoiu develops a passion for conspiracies and occult forces that are trying at all costs to obtain absolute power (overall control and unify all states into one: *The Unitary State*). From an ally, Sey Mondy becomes an enemy when he wishes to take part in the Custodian's plans and decides to escape from the Defile. The great secret, the narrator is still waiting for since the earlier stories, becomes clear only at the end of the novel, when Sey Mondy disappears forever. His identity is not specified precisely and each character issues a subjective perspective about him. Not even the truthiness of the travel around the world can be confirmed. What is left is the message the narrator tries to convey: that the World is threatened by an absolute control driven force which may make use of any kind of resources in order to gain the Power.

Saludos is the novel which assured Ecovoiu's recognition in the literary world. Beyond the travel, the reader experiences a text of self-awareness and of self-knowledge in an indefinite act of rebellion. With this novel, the writer establishes his unmistakable mark: "dystopia, unaccredited narrators behind whom there are authors disguised in a Matryoshka style, conspiracy theory, world occult forces, textualism, speculations of text-reality relation: the text that becomes reality, reality that becomes text, the text that blends with reality up to indistinction."[4]

[4] *Cartea care l-a impus pe Alexandru Ecovoiu în lumea literara a fost Saludos [...], unde sunt identificabile elemente tematice și de construcție care alcătuiesc din acest moment marca autorului: distopii, naratori necreditabili prin care sunt disimulați autori încapsulați în stil Matrioșka, teoria conspirației, oculte planetare, textualism, speculări ale relației text-realitate: textul care se transformă în realitate, realitatea care se transformă în text, textul care se amestecă până la indistinct cu realitatea*. (Mihai Iovănel, *Alexandru Ecovoiu*, in "Cultura", nr. 299, 2010).

Another novel in which the theme of power and power gaining is at its best is *Stațiunea* (The Resort). This time there are suggested two kinds of power: political power exercised by the leaders on the inhabitants of the resort and the power the narrator exercises at the level of narrative discourse. The narrator acts as a Creator who holds in his hands the fate of the entire resort and of all the characters inhabiting it. Throughout the novel a fascinating game that the narrator practices with his characters stands out, like a puppeteer with his puppets. Each character has the right to reply, but they are always overwhelmed by the narrator's voice. It is remarkable that throughout the text the reader comes across only monologues, as characters fail to communicate with each other. This could be a defining feature of contemporary society, which Alexandru Ecovoiu tries to emphasize – namely that society no longer operates as a system in which each component communicates with the other, but on the contrary each component of society acts separately according to its own principles. This creates a lack of equilibrium that affects proper governance.

The writer does not build complex characters in his novels – and especially in this one –, but typologies meant to serve as symbols of universal patterns of a society (the Magistrate figure embodies the absolute ruler). They aim at shaping a utopian world. The resort itself is a paradise of pleasure, an oasis of gambling positioned within a monarchical state that prohibits such practices. The only reason that the resort is not closed is that it brings significantly profit to the state due to the large number of tourists. Alexandru Ecovoiu creates in his novel a utopia if it were to relate strictly to the basic meaning of imaginary world; yet, if one goes deeper into the meaning of this word, he might find that it embodies the model of a social-political and religious ideal. But Ecovoiu's world is far from being a perfect one. The author builds a rather anti-utopia, or a black utopia, which reveals the negative aspects of society: corruption, betrayal, greed, etc. In order to better shape his black utopia, Ecovoiu outlines all the negative aspects of life and highlights the flawed characters. One such example is the woman of easy virtue, embodied by Caravella, a character with vulgar, even obscene language. Ecovoiu's novel is remarkable in that the characters involved in the fight for power are part of the intellectuals (the Magistrate, the Actor, the Philosopher and the Writer). Although they are the elite of society, they do not display a role-model of behaviour. *The Resort* creates an imaginary space that is not subject to the rules, a space where chaos reigns: where the individual conceives the idea of a space escaping any Commandments. The order is established only when the power is taken up by the residents of the resort.

The end of the novel is remarkable by the moralizing touch of the narrator who decides to restore order by choosing another leader and punishing all the characters responsible for the chaos in the Resort: The Writer, the Doctor and the Magistrate are hanged, Caravella falls into the hands of the other women in the resort, and the Actor and the Hero die in the fire. The fire has a purifying role, destroying everything that was flawed. Alexandru Ecovoiu creates in his novel a utopia intended to serve as a symbol of a society dominated by the struggle for power. Universal patterns compose these society leaders who, by their features, sketch the bleak picture of a world in which money, dissoluteness and corruption are the main components that define modern society.

The novel *Ordinea* (Order) can be viewed as a political writing of nowadays society. The writer expresses his disappointment with the effects of poor understanding of freedom. The novel focuses on the crisis of values in modern society, showing that the contemporary world is heading towards chaos. Order is the core element of the novel. Order means dictatorship, imposing strict rules to eliminate severe chaos in society. Filip is the protagonist who creates the illusion that he could remove the chaos society is facing. Throughout the novel, the reader is just a silent witness of the plans Filip makes as future leader, meant to bring order and discipline in society. Virto (as Filip's future state is called) is again a utopia of a perfect world in which order dominates. Opposing to this is America which regards as the source of most sins: "a psychiatric clinic."

Filip puts himself in the shoes of the leader, namely a dictator who has an iron will and who would be able to establish order with recovering lost liberty. He creates a very good plan, with well documented stages, and chooses his friends according to his dictatorship needs: Ieronim is the one who assures his acceptance in the Literacy Club and he hopes the friendship with him may one day bring prestige and influence in the intellectuals' world. Moreover, his girlfriend, Ester, is a ballerina in Swan Lake show, whose popularity brings a positive aura to Filip. Another character that may help him in order restoration is Johan, an uncle from his mother side who opens his perspectives on alchemy. The relationship between Filip and these characters (especially Estera) is one of possession more than communication.

As we have already mentioned Alexandru Ecovoiu focuses on the analysis of different states of consciousness and not on the events themselves. Throughout the novel the writer depicts the tribulations in the character's mind. Filip misleads himself by taking the position of a dictator. This illusion increases every day and ends up taking over his entire life. His only

purpose is to fulfil his dream of order. The author offers an explanation for its abnormal trends of despotism namely that the child had suffered from meningitis and the disease has left traces of mental instability. That might explain the fact that some of his ideas reach the absurd: Filip wants to introduce the game of marbles as a kind of national sport. And his desire to kill a man in order to prove the power may be an explanation for mental instability. Moreover, his tendency to order everything around him adds arguments to Filip's psychiatric literary record. The paradox is that young Filip's life was marked by disorder (lust, alcohol addictions, smoking), which led to his parents' divorce. The character is caught between extreme behaviours, unable to find a moderate path. Either of the two options would have brought the same outcome.

A key feature of Alexandru Ecovoiu's work is the irony and the end of the novel brings forth this by a paradoxical explanation of the warrant officer: "prisoner committed suicide because he could not stand the order." Filips's entire life may be regarded as one of irony, as he always oscillates between order and disorder, without being able to follow a sane attitude. Alexandru Ecovoiu brings a touch of (post)modernity to Romanian prose. Unique in structure and content, the Romanian writer tackles in his novels an old theme with new techniques – power in all its levels and manifestations. This obsession for power rise from the stems of contemporary society. The struggle for power has become a defining characteristic of each individual – the dream of climbing higher on the stairs of success, no matter what the costs are. Alexandru Ecovoiu's work reveals current world situation perfectly: the modern man is dominated by corruption, malice, envy, and is controlled by obsessive desire for wealth. By giving up faith, the nowadays society (at least in the fictional worlds) is smothered in lust, sexuality, lack of morality and lack of the conscience of the sin. Sin, carnality before spirit, debauchery, money, power, hidden desires, dark ambitions are all literary motives that populate the evil universe found in the Alexandru Ecovoiu's novels.

In all his novels, Alexandru Ecovoiu finds the way of portraying typologies that behave accordingly on the background of a universe that is, sometimes (*Ordinea*), a mirror for the Romanian contemporary society. In other novels, the universe is a general, timeless one, a reason for the human experience to take place. His writing brings echoes of Kafka's universe (Ion Simuț) and puts the reader in the witness position as the narrative voice displays sensations, symbols and metaphors. Alexandru Ecovoiu lets the reader's imagination run free

and provide an authentic novel, both by content and structure, which has led off new literary attitudes in the development of postmodern Romanian literature.

Bibliography:

1. Ecovoiu, Alexandru, *Ordinea*, Iași, Polirom, 2005
2. Ecovoiu, Alexandru, *Saludos*, Iași, Polirom, 2004.
3. Ecovoiu, Alexandru, *Stațiunea*, Iași, Polirom, 2007.
4. Iovănel, Mihai, *Alexandru Ecovoiu*, in "Cultura", nr. 299, 2010
5. Petraș, Irina, *Alexandru Ecovoiu sau eseismul bine ficționat*, in "Steaua", nr. 3-4 / 2013.
6. Simuț, Ion, *Viața ca o călătorie imaginară*, in "România literară", nr. 46, 2004.
7. Terian, Andrei, *Puterea, Ordinea și Jocul*, in "Cultura", nr. 80, 2007.

LETTRES INEDITES DE CIORAN A SON FRERE AUREL DANS L`ARCHIVE DE LA BIBLIOTHEQUE ASTRA DE SIBIU

Rodica Brad
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Aurel Cioran gave Cioran's letters to his family, to himself and to his lifetime friends, as it is well-known. By searching that archive in its electronic format (DVD), I discovered that one of the letters written by Emil Cioran to Aurel after 1980 haven't been inventoried or published until now. By focusing on this aspect, I discovered that a new document is about to be published, which unites all that archive. Before this event actually takes place, I think it is interesting to present the 1980 letters, whose interest is focused on the moral support that Cioran aims to offer from distance to his brother, who was at the time prey of a severe depression, which finally lead to his hospitalization in a psychiatric institution. Even if the themes of the letters aren't new (oldness, disease, melancholy, nostalgia of Răşinari and of Sibiu etc.), it's the brother's and family devotement which is absolutely impressive, but also the humaneness of Cioran and his wish to comfort and encourage his suffering brother.

Keywords : Cioran, Aurel, letters, melancholy, nostalgia, depression, devotement.

Je signale tout d`abord que les lettres de Cioran à Aurel d'après décembre 1978 n`ont pas été inventoriées dans le DVD réalisé par la Bibliothèque Astra, l`établissement auquel Aurel a fait don de la plupart des lettres de Cioran à ses proches (parents ou amis, notamment amis d`enfance et confrères de génération de Cioran, écrivains ou philosophes, faisant partie des cercles culturels bucarestois de leur jeunesse).

La fameuse bibliothèque de Sibiu est en train de refaire en un seul document le contenu complet de cette archive si valeureuse. Avant que ce document ne soit fait, je me propose de signaler la présence des lettres en question (1979-1985) dans l`archive, en opérant ce choix, celui de me résumer aux missives de Cioran de 1980, en en présentant brièvement le contenu et en soulignant la position de Cioran face à la dépression grave que son frère a subie durant cette année.

Cependant, je voudrais signaler que ces lettres ont été contenues partiellement dans l'édition roumaine réalisée par Dan C. Mihăilescu et parue chez Humanitas en 1995. De même, elles ont été aussi publiées dans une édition italienne réalisée à la maison d'édition Archinto, sous le titre *Ineffabile nostalgia. Lettere al fratello 1931-1985* (édition italienne soignée par Massimo Carloni et Horia Corneliu Cicortaș, Milano, 2015). Le volume en question contient 237 lettres d`un corpus actuel qu'on estime à environ 400 lettres. L`année que j`ai choisie est importante surtout par la gravité des évènements qui se passent dans la vie d`Aurel qui traverse une grave dépression nerveuse qui s`est même soldée par un épisode d`internement de longue durée à Gătaia, au département de Timis, dans un Hôpital psychiatrique où il s`est fait soigner par le docteur Mircea Lăzărescu.[1]

L`archive Aurel Cioran que j`ai consultée sous forme de DVD et que j`ai présentée dans plusieurs articles a été organisée, par la Bibliothèque Astra, en fonction du destinataire des lettres, en 5 parties inégales. La correspondance avec Aurel (que j'ai présentée dans un article paru en 2012 dans la revue Transilvania de Sibiu[2]) est repartie de la manière suivante :

Cioran I réunit les lettres à Aurel à partir du 8 mars 1931[3] (lettres envoyées de Bucarest ou de Berlin) jusqu`qua 24 décembre 1968[4]. La plupart de ces lettres sont écrites en roumain, mais à partir de 1964-1965, Cioran commence à écrire aussi en français, en alternant pratiquement les deux langues.

Cioran II continue Cioran I à partir du 6 janvier 1969[5]et jusqu`au 30 décembre 1973[6].

Cioran III continue Cioran II, contenant uniquement la correspondance avec Aurel à partir du 9 janvier 1974[7] et jusqu`au 13 décembre 1978[8].

Cioran IV ne contient que 5 lettres d`Aurel à Emil, datées 1973-1976[9].

Cioran V ne contient aucune lettre à Aurel, mais uniquement des lettres à des amis d`enfance ou de jeunesse et des documents de la famille Cioran (y compris les lettres et cartes postales de Noica à Relu. Apparemment, de cette archive manquaient les lettres à partir du 7 janvier 1979.

---

[1] Le médecin Mircea Lăzărescu présente cet épisode dans son livre *Chin, extaz si nebunie in secolul al XX-lea,/ Tourment, extase et folie au XX-e siècle*, București, Polirom, 2011.
[2] Rodica Fofiu *La correspondance de Cioran avec son frère Aurel*, Transilvania, nr. 8/2012.
[3] Archive Aurel Cioran, Bibliothèque Astra de Sibiu, DVD, lettre CXXXI/40.
[4] Ibidem, lettre nr. CXXXI/123.
[5] Ibidem, lettre nr. CXXXI/124.
[6] Ibidem, lettre CXXXI/251.
[7] Ibidem, lettre nr. CXXXI/252.
[8] Ibidem, lettre nr. CXXXI/380.
[9] Ibidem, lettres nr. CXXXII/10 (1973)-14(1976).

Pour ce qui est de l`importance de cette correspondance, je voudrais d`abord redire que celle-ci est la plus longue, la plus assidue et que son intérêt réside dans la chaleur fraternelle et dans la disponibilité à part de Cioran à soutenir Aurel au long de toute sa vie d`une part, et, d`autre part, dans le fait qu`elle suit à peu près tous les évènements de la vie des deux frères, se constituant, comme Dan C. Mihăilescu le montre, en une sorte de journal intime de Cioran durant presque 50 ans, à partir de 1931 et jusqu`en 1985. L`assertion de Dan C. Mihăilescu, l`éditeur de ce volume, sur la valeur de cette correspondance me semble la plus pertinente, c`est pourquoi nous la citons : « rien de la personnalité de l`auteur ne peut être plus essentiellement étalé que les lettres à Aurel Cioran […]. Si l`on peut imaginer un Cioran plus transparent que celui de sa propre œuvre, celui-ci se trouve intégral et le plus éloquent dans ce volume. »[10]

Il est évident que les destinées des frères Cioran ont été singulières, chacune à sa façon. Les deux ont été unis par la passion intellectuelle et culturelle, mais aussi par leurs options politiques, notamment pour leur sympathie de jeunesse pour la Garde de fer.

Aurel Cioran est né le 25 mai 1914 à Rășinari. Il a fait des études de droit à l`Université de Bucarest et a pratiqué le métier d`avocat pendant 10 ans. Ayant des convictions légionnaires, Aurel comptait parmi les personnalités de l`organisation légionnaire de Sibiu.[11]

Les deux frères se sont brusquement séparés par le départ de Cioran en France, sans savoir que le sort lui réservait de ne plus se voir durant 44 ans.

Voulant absolument quitter son pays, Émile partit d`abord à Berlin en 1933 et ensuite en France, en1937. À la fin de la guerre, par la constitution des deux blocs séparés par la guerre froide, les deux frères ont été forcés à vivre d`un côté et de l`autre du rideau de fer : Émile, à Paris, exilé dans un paradis culturel, mais portant au cœur la nostalgie inassouvie de Coasta Boacii et Aurel, à Sibiu, persécuté politique durant le régime communiste, condamné même à la prison dans un procès de triste souvenir, déprimé, vivant avec l`espoir de voir un jour l`Occident.

Aux années troubles 1933-1935, Cioran avait été déterminé par l`idéologie de la Garde de fer. Pour lui, l`exaltation politique ne visait pas une voie intérieure, mais une action collective frénétique, capable d`enfreindre le destin de petit pays et de culture mineure de la Roumanie sous la forme d`une transfiguration comme dernier espoir d`une génération jeune exaltée.

[10] E.M. Cioran *Scrisori către cei de-acasă,/ Lettres aux siens*, établissement et transcription des textes par Gabriel Liiceanu et Theodor Enescu, édition, notes et indices par Dan C. Mihăilescu, București, Humanitas, 1995, p. 5.
[11] Cf. Nistor Chioreanu, *Morminte vii*, Iași, Editura Institutului European, 1992.

Si son engagement politique et idéologique était plutôt une forme d`amour immodéré envers son pays, d`une infatuation dont il allait se rendre compte par la suite, issue d`un complexe d`infériorité culturelle potencé par un lyrisme désarmant, incontrôlable, celui d`Aurel a été ferme, personnel, assumé et tragique par le procès qui lui a été intenté en 1948 et suite auquel il a été condamné à sept ans de prison et huit ans de travail forcé. Entre 1942 et 1944, Aurel a lutté sur le front roumain. Aux années `69, Aurel est réhabilité, malgré son refus constant de devenir informateur de la police politique communiste. Une contribution récente est représentée par le volume *Aurel Cioran, fratele fiului risipitor/Aurel Cioran, le frère du fils prodigue* qui reconstitue sa personnalité et qui réunit aussi ses écrits et la correspondance entière avec Émile, y compris les lettres de 1980, traduites en roumain.[12]

C`est dans ces conditions historiques terribles que les deux ont confié à leur correspondance leur dialogue impossible autrement, conscients du fait que les lettres elles-mêmes étaient interceptées, lues, contrôlées et, des fois, arrêtées par les autorités communistes.

La propension de Cioran à écrire des lettres est expliquée par l`auteur lui-même dans un article paru dans la Nouvelle Revue Française qui a été par la suite repris dans l`avant-propos au volume *Scrisori către cei de-acasă /Lettres aux siens* intitulé *Manie épistolaire*. C`est là qu`il justifie son amour des lettres par « sa curiosité morbide envers les gens », par sa manie d`écrire et de répondre aux lettres: « L`échange épistolaire donne au paresseux l`illusion de l`activité ». Nous pensons que les propos les plus suggestifs pour le statut de la lettre pour l`homme Cioran sont les suivants : « Conversation avec un absent, la lettre est un événement majeur de la solitude »[13].

La crise nerveuse d`Aurel avait été déjà symptomatique à travers le long silence qui s`est installé entre eux, inquiétant Cioran qui y a réagi le 13 janvier 1980 : « Je n`ai plus rien reçu de toi depuis longtemps : que se passe-t-il ? J`ai écrit à Dinu[14] en le priant de me donner de tes nouvelles. Si tu as des ennuis de santé, dis-le moi, car tout vient mieux que le tourment épuisant des hypothèses ».[15] Les problèmes d`auto culpabilité que se faisait à l`époque Aurel, avant l`escalade de la dépression nerveuse sont mis en rapport par Cioran, comme toujours, avec l`hérédité chargée et le penchant des membres de toute la famille Cioran aux tourments : « Nous avons dans notre famille un très gênant malheur: nous prenons tout à cœur,

[12] *Aurel Cioran, fratele fiului risipitor, /Aurel Cioran, le frère du fils prodigue*, édition soignée par Anca Sârghie et Marin Diaconu, Cluj-Napoca, éditions Eikon, 2012.
[13] E.M. Cioran *Scrisori, ed. citée,* Manie epistolară, p. 6.
[14] Il s`agit du philosophe Constantin Noica.
[15] Archive Aurel Cioran, lettre nr.CXXXI/398 du 13 janvier 1980.

nous nous tourmentons pour des riens. J`ai essayé toute ma vie de me rendre indifférent et je n`y suis pas parvenu. Et toi non plus, je veux dire »[16]. Et il recommande le cynisme comme conduite face aux « greșeli » (erreurs) de jeunesse : « si tu as fait des « greșeli » pourquoi n`avoir réagi avec un peu de cynisme, comme on doit le faire dans toutes les circonstances « sérieuses » ? Les ennuis qu`on a ne sont pas supportables que si on les traite avec un minimum de mépris. Rien de ce qui peut nous arriver ne mérite l`attention d`une névrose…C`est payer un prix trop élevé »[17]. Et il promet tout son soutien à son frère abattu : « En tout cas, s`il s`agit de dettes, d`amendes ou de choses de ce genre, n`hésite pas à me le dire, je suis en ce moment en mesure de t`aider tout de suite. »[18]

La lettre suivante est déjà envoyée à l`hôpital psychiatrique de Gătaia. Le ton de la lettre est encore plus inquiet et le corps n`en est pratiquement qu`une suite d`interrogations, de demandes et de conseils thérapeutiques : « Comment te sens-tu ? Comme tu ne donnes plus du tout de tes nouvelles, j`en suis réduit à des hypothèses plutôt alarmantes. Écris-moi, ne serait-ce que pour me dire quels médicaments tu prends et quel est ton état général […].Il ne faut pas se laisser aller, il faut vouloir guérir. »[19]. Le sens des propos de soutien est, évidemment, celui d`encourager Relu à s`en sortir: « Tu passes par une grande épreuve, mais ce n`est pas la première dans ta vie, tu en as couru d`autres et tu les as toujours surmontées […]. Ne te laisse pas dévorer par des obsessions sans fondement. »[20]

Dans la lettre suivante du 31 mars, Cioran continue à donner des conseils médicaux en véritable spécialiste (testés peut être sur soi-même) à son frère, en l`implorant de lui écrire et en lui demandant s`il avait envie de lire[21] avec l`intention expresse de lui envoyer des livres (hélas, c`était presque tout ce qu`il pouvait lui promettre à telle distance, à part les médicaments et le soutien verbal !). Le 4 avril Cioran s`avère content des bonnes nouvelles reçues par téléphone de Ica (l`épouse de Relu) et lui recommande de rester à l`hôpital jusqu`au rétablissement complet. Le 22 avril il informe son frère sur l`envoi de deux livres à offrir aux médecins : « Je souhaite que tu les offres aux deux médecins qui s`occupent de toi à Gătaia. »[22]

La joie d`avoir finalement une réponse de Relu le fait exulter de joie le 28 avril : « j`ai eu la joie aujourd`hui de recevoir ta carte postale qui, par elle-même, est la meilleure nouvelle

[16] Ibidem.
[17] Ibidem.
[18] Ibidem.
[19] Ibidem.
[20] Ibidem.
[21] CXXXI/403
[22] CXXXI/405

que je pouvais espérer… »[23]. Il console son frère, l`assurant avec humour que cette crise en train de passer n`avait été qu`un « incident de parcours » ou plutôt un « accident »[24]. Il recommande à Relu de soigner d`abord ces insomnies, lui, l`insomniaque d`autrefois : « Pour moi, il est inexplicable que tu aies accordé si peu d`attention à tes insomnies. Macbeth appelle le sommeil « the balmof hund minds », en roumain « balsamul sufletelor răните » […] tout le monde est heureux de savoir que tu es redevenu toi-même »[25]. Dans les lettres suivantes, Cioran redit sa satisfaction de voir son frère rétabli, l`assure à chaque fois de lui envoyer des médicaments et l`encourage à programmer prochainement une visite à Paris : « l`automne est peut être le meilleur moment ».[26]

Les recommandations médicales continuent dans les lettres suivantes, surtout celles portant sur la nécessité pour Relu de changer de perspective sur la vie et sur les gens, malgré le caractère toujours « frământat » (tourmenté) de la famille: « Tâche de ne plus prendre à cœur et de ne plus te tourmenter à cause de gens qui ne méritent que mépris. La vie n`est pas supportable sans une certaine dose de cynisme. N`est-il pas insensé de souffrir à cause de tel ou tel imbécile ? Tous dans notre famille ont eu le goût de l`auto-torture, nous nous sommes tous « frământat » à propos de tout et de rien. »[27]. Cioran parle aussi des formalités de la visite projetée à Paris et se plaint lui-même de souffrir à cause de la grippe et de la fatigue.

Dans la lettre du 25 mai Cioran parle des médicaments qu`il a envoyés à Sibiu, donne des recommandations de dosage et se plaint lui-même des ennuis causés par la grippe : « Ma grippe est enfin finie (mon organisme est sans doute *hodorogit*) [usé] après trois semaines épuisantes » et donne toujours à Aurel des conseils de détachement: « tout le monde est heureux que tu sois en si bon état. Essaie, à l`avenir, de ne plus te tracasser tant, cesse surtout de prendre les choses au tragique, il vaut mieux en rire, cela conserve la santé »[28]. La lettre suivante est écrite sur le même ton, pleine de conseils et parlant des maladies de Cioran et des remèdes qu`il s`appliquait à soi-même : « Le climat de Dieppe est très froid. C`est bon pour les organismes plus solides que le mien. Je passe ma vie à faire des inhalations ! »[29]. Le 23 juin 1980 Cioran s`intéresse si les colis de médicaments sont arrivés et recommande encore à Relu : « Essaie de garder ton calme et ta sérénité. Les tourments sont épuisants, et, à vrai dire,

[23]CXXXI/406
[24]Ibidem.
[25] Ibidem.
[26] CXXXI/407.
[27] CXXXI/408.
[28] CXXXI/410.
[29] CXXXI/411.

inutiles. J`en sais quelque chose », dit-il simplement et apprend à son frère qu`il a recommencé à travailler « après des mois d`apathie et d`écœurement »[30]. Avant de finir, il ajoute avec disponibilité, humour et ironie: « N`hésite pas de me demander tout ce dont tu as besoin. Ma situation matérielle s`est améliorée avec l'âge. Partout on fait plus pour les vieux que pour les jeunes. Quelle folie ! »[31]

Le 27 juin Cioran parle de nouveau des médicaments envoyés, des doses à prendre et avoue qu`il devait prendre lui-même des antidépressifs : « parfois je me dis qu`il faudrait que j`en prenne moi –aussi à condition que cela ait un effet anti-cafard. »[32] Le 2 juillet, il déconseille les grandes doses de médicaments : « encore une fois, il ne faut pas exagérer, car trop de remèdes est un excès funeste. On doit ménager l`estomac, les reins, le cœur, victimes de la chimiothérapie. »[33]

Le 17 juillet il reparle à Aurel de l`importance du sommeil dans toute thérapie et finit sur une pensée tendre pour les lieux chers de Sibiu et de Răşinari : « Ce qui me manque, c`est l`air de Sibiu ou plutôt celui de Coasta Boacii »[34]. Le 28 juillet, Cioran parle de remèdes contre l`hypertension (Ica en souffrait) et commente la nouvelle de la mort de Ion Bălan : « j`ai appris la mort, il y a six mois, de Ion Bălan « dracul » (le diable). Cancer aux poumons. Curieux personnage. »[35]

Une lettre venant d`une petite commune auprès de Nantes ( où Cioran avait été invité en compagnie de Simone) exprime la satisfaction d`une belle sortie de Paris, à même de lui donner envie de reprendre les voyages : « Je suis ici depuis quelques jours. La maison que j`habite est admirable à tous égards. Se trouver loin de Paris et avoir à sa disposition un jardin, c`est une utopie…réalisée-pour peu de temps, il est vrai. J`ai envie de voyager, de voir la Grèce et de revoir l`Italie. D`un autre côté, je me dis qu`à mon âge, il est trop tard pour courir après des sensations nouvelles »[36]. Il se demande aussi où en était l`histoire des passeports de Relu et d` Ica.[37] Le 2 septembre Cioran se demande encore à quel moment les deux pourraient venir à Paris et, quant à eux, précise que: « Le mois d`août s`est très bien passé à Paris: personne dans l`immeuble, rien que des touristes. »[38]. Il avoue encore à Aurel : « La mort d`Herseni m`a

[30] CXXXI/412
[31] Ibidem.
[32] CXXXI/413.
[33] CXXXI/414.
[34] CXXXI/415.
[35] CXXXI/416.
[36] CXXXI /417.
[37] CXXXI/418.
[38] CXXXI/419.

affecté plus que celle de Bălan » et rêve de voir un jour le Maramures : « J`espère voir un jour ce Maramures qui a l`air d`un petit paradis (ou plutôt d`un grand).[39] Comme le voyage de Relu et Ica semble proche, Cioran en fait des précisions, surtout quant à leur hébergement : « comme notre appartement est trop petit, on vous réservera une chambre à l`hôtel » et se plaint de la vie à Paris qui lui semblait insupportable : « vous vous en apercevrez vous-mêmes. Trop de gens, trop de voitures, trop de fumée, trop de puanteur… »[40].

Le livre sur Hegel de Noica l`a charmé, dit-il encore : « le livre de Dinu est excellent. Quel écrivain ! Il a rendu Hegel clair, il l`a dégermanisé- »[41].

Le 31 octobre, Cioran semble conscient du fait que, les papiers trainant, le voyage des Roumains était devenu impossible durant l`année 1980 (ils n'y iront en fait qu`en 1981) : « je comprends parfaitement que cette longue attente vous exaspère. D`un autre côté, l`hiver n`est pas la saison idéale ici à cause d`une pluie sale et déprimante ».[42]

Un aspect très délicat est soulevé dans la lettre de 22 novembre, suite à une protestation collective à l`ajournement du départ définitif du pays de Wolf Aichelburg, ami des frères Cioran. Cioran déconseille impérativement Relu de signer pour son ami, pensant surtout aux conséquences malheureuses qu`une telle signature aurait pu avoir pour son frère : « La signature pour Wolf ne peut que te faire des ennuis. Mais, comme je te l`ai dit ce matin au téléphone, je n`ai rien signé, parce que je ne signe jamais. Je ne crois pas à ce genre de manifestations. C`est une initiative malheureuse. Je me trouve dans une situation impossible car tout désaveu serait inélégant. Ceux qui m`ont cité parmi les signataires sans m`avoir consulté auparavant sont très embêtés maintenant. » Des procédés irrecevables. Je ne veux en aucun cas que tu aies à en souffrir. »[43]

Dans la lettre du 14 décembre 1980, Cioran parle à rebours de ses propres livres qu`il a, semble-t-il, envoyés précédemment en Roumanie : « Un des embêtements de ma vie est qu`on me demande d`écrire sur tel ou tel, spécialement les veuves…appelées si justement abusives. Je refuse toujours, mais comme en général les épouses survivent aux époux…»[44].

La dernière lettre que nous voudrions présenter serait une lettre, il est vrai, de 1981, mais dont le contenu est très proche de celui des lettres précédemment évoquées. Le 27 février

[39] Ibidem.
[40] CXXXI/420.
[41] Ibidem. Il s`agit du livre de Noica *Povestiri despre om, Histoires sur l`homme*, Bucarest, Editura Eminescu, 1980.
[42] CXXXI/421.
[43] CXXXI/422.
[44] CXXXI/423.

1981, Cioran se rend compte du fait que la crise de Relu est revenue et emploie tout un arsenal de positions pour faire changer d`humeur son interlocuteur: « Ta lettre de Păltiniș est un réquisitoire excessif contre toi-même»[45]. Au lieu de se rappeler nostalgiquement le paradis perdu de Șanta, tout près de Păltiniș, écrit Cioran, « tu fais ton examen de conscience et dénonces des « infamies » que tu n`as pas commises, en véritable bourreau de toi-même. Je connais un peu cela, mais je n`ai jamais poussé aussi loin que toi cet acharnement suicidaire»[46]. Les soucis qu`il se fait au sujet de la santé morale de son frère le font se conduire en véritable psychiatre : « Cesse de te haïr, de t`accabler de tous les méfaits et de tous les crimes. Tu ne pourras guérir que si tu recouvres ton sourire et un certain air insouciant. […] Tâche d`être ton propre docteur, car ta maladie est de celles dont on ne peut triompher qu`en l`analysant et en en prenant conscience à tout instant. […] Tu n`es coupable de rien […]. J`aimerais tant te convaincre de ton innocence ! »[47]

Après avoir passé en revue les lettres de 1980 écrites à Relu, nous constatons que la tonalité de Cioran est de plus en plus sceptique, que l`écriture elle-même est devenue très synthétique et que les obsessions de Cioran de ce temps y sont présentes largement : les difficultés de l`écriture, les ennuis dus aux maladies ou à la vieillesse, l`horreur de la bêtise humaine etc. Certaines lettres présentent aussi de l`intérêt littéraire ou culturel (telles celles sur les livres de Noica), certaines autres font voir l`amour incessant des voyages, mais la plupart dévoilent cet amour fraternel attendrissant qui révèle la dimension humaniste de Cioran, la chaleur de sa vie privée, quotidienne et familiale.

Comme il est bien connu, les deux frères n`allaient se revoir qu`en 1981 à Paris. L`éloignement a marqué leurs destins singuliers et, en se rencontrant à la gare, ils ont eu du mal à se reconnaitre. L`histoire les avait séparés pendant presque 50 ans pour les réunir au crépuscule de leur vie.

Tout comme on l`a bien remarqué[48], dans le dialogue à distance avec Aurel, l`aspect qui est de toute première évidence est le côté roumain de la personnalité d'Émile, sa mélancolie roumaine, son scepticisme, sa nostalgie des contrées de l`enfance, son attachement tendre aux membres de sa famille, sa lamentation face au sort perçu comme irréparable, mais aussi les

[45] CXXXI/400.
[46] Ibidem.
[47] Ibidem.
[48] Alexandru Sereș, Scrisorile regăsite ale lui Cioran Cronica literară, Familia, Oradea, http://www.romanianphilosophy.ro/newsletter/pages/10_01_ianuarie/[Recenzie]Seres_Familia_Nr.%2010.pdf

éléments d`une pensée originaire, simple, embue de la sagesse de l`homme simple qui prend l`histoire à rebours pour pouvoir mieux supporter les misères de l'existence, la vieillesse, les maladies et la misanthropie qui vient avec l'âge.

C`est un soutien moral et une sorte de surveillance fraternelle, une invitation au détachement, au stoïcisme qu`il semble avoir lui-même embrassé, malgré les emportements du sang familial et de son tempérament. Ce n`est pas par hasard non plus que Cioran recommande à son frère de lire Marc-Aurèle, le meilleur consolateur, un de ses auteurs favoris et qu'il lisait à chaque fois qu`il avait du mal à supporter la vie.

L`attitude fondamentale de ces lettres est la recommandation qu`il fait à son frère de se tenir à distance des êtres et des évènements du passé, de ne plus se faire du mauvais sang en prenant les choses trop au sérieux. On dirait un Cioran bien roumain, connaisseur profond du caractère de son frère, mais aussi des réalités roumaines auxquelles il continuait d`être attaché, malgré toute déclaration contraire.

Un dialogue ininterrompu, malgré la distance et la censure communiste, au-delà des régimes politiques, au-delà du sens que prenait l`histoire qui ne cessait de conspirer contre tous, montrant sa terreur perpétuelle.

Bibliographie :

1. Corpus :
2. Archive Aurel Cioran, Bibliothèque Astra de Sibiu.
3. E.M. Cioran *Scrisori catre cei de-acasa,/ Lettres aux siens,* etablissement et transcription des textes par Gabriel Liiceanu et Theodor Enescu, edition, notes et indices par Dan C. Mihailescu, Bucuresti, Humanitas, 1995
4. *Aurel Cioran, fratele fiului risipitor, /Aurel Cioran, le frère du fils prodigue*, édition soignée par Anca Sârghie et Marin Diaconu, Cluj-Napoca, éditions Eikon, 2012.
5. *Ineffabile nostalgia. Lettere al fratello 1931-1985,* édition italienne soignée par Massimo Carloni et Horia Corneliu Cicortaș, Milano, Maison d'édition Archinto, 2015.
6. Etudes critiques:
7. Rodica Fofiu *La correspondance de Cioran avec son frère Aurel*, Transilvania, nr.8/ 2012.
8. Nistor Chioreanu, *Morminte vii,* Iasi, Editura Institutului European, 1992.
9. Mircea Lazarescu *Chin, extaz si nebunie in secolul al XX-lea,/ Tourment, extase et folie au XX-e siècle*, Bucuresti, Polirom, 2011.

10. Alexandru Seres *Scrisorile regasite ale lui Cioran,/ Les lettres retrouvées de Cioran*, Familia, Oradea, http://www.romanian-philosophy.ro/newsletter/pages/10_01_ianuarie/[Recenzie]Seres_Familia_Nr.%2010.pdf

HOME – TOPOPHILIA AND TOPOPHOBIA IN BUJOR NEDELCOVICI'S NOVELS

Serenela Ghițeanu
Assoc. Prof., PhD, "Petroleum-Gas" University of Ploiești

Abstract: The article starts from Gaston Bachelard concept of "topophilia" and analyzes the topos "home" in two of Bujor Nedelcovici's novels. In the Romanian writer's imaginary, "home" represents a figure which is essential for the material, mental and spiritual state of that who inhabits it, but it is also revelatory of the specific character of the epoch. Thus, the pre-war houses are totally different from the post-war ones. The overthrow of the political regime after the Second World War leads to an upturn of people's destinies and causes the decline of their houses or their spoliation by the State.

Keywords: contemporary Romanian novel, the imaginary, topophilia, topophobia

Creaţia romanescã a lui Bujor Nedelcovici începe cu romanul Ultimii (1970) şi continuã cu o trilogie, Somnul vameşului, formatã din volumele Fãrã vâsle (1972), Noaptea (1974) şi Grãdina Icoanei (1977). Comparativ cu romanele care au urmat, romanele menţionate mai sus au multe afinitãţi. Au ca personaj principal un alter-ego al autorului, iar realismul e pronunţat, în vreme ce în textele ulterioare vor predomina parabola, rescrierea miturilor, simbolurile şi alte trãsãturi specifice unor poveşti iniţiatice. În fine, ambele romane pun faţã în faţã reprezentanţi ai autoritãţilor regimului comunist şi reprezentanţi ai clasei foste burgheze, cãrora li se alãtura nişte eroi tineri, provenind (sau nu) din aceastã clasã burghezã şi care devin "vinovaţi fãrã vinã", acuzaţi pe nedrept de o infracţiune. Ei sunt nişte "strãini", negãsindu-şi, oricum, locul în noua societate postbelicã, cea care "construieşte socialismul". În Ultimii, acesti eroi principali sunt Petran şi Cristu, iar în Somnul vamesului este Iustin Arghir. Out-sideri, deci, în societatea românească a anilor 60, ei sunt cãutãtori ai unui adevãr despre ei înşişi, despre destinul lor, care se lasã foarte greu devoalat într-o lume a abuzului şi a minciunii devenite lege.

Urmãriţi de aparatul represiv comunist, foştii burghezi rãmaşi în viaţã, deşi bãtrâni, sunt abia toleraţi, ascunşi, am zice, ca nişte paria, în locuinţe înguste, şi suportã sãrãcia. Autorul le dã cuvântul sã depunã mãrturie despre cum a fost lumea antebelicã. În Ultimii, o avem, astfel,

pe Doamna Rujinski, iar în Somnul vameşului, pe câţiva dintre unchii şi mătuşile lui Iustin Arghir.

Statutul social, structura psihismului tuturor acestor eroi şi chiar mai mult decât atât, le găsim exprimate în mod semnificativ dacă facem o analiză a toposului esenţial din existenţa lor, adică al casei lor/ al caselor lor, la modul generic. Pentru a ne argumenta observaţiile vom apela la celebrul studiu al lui Gaston Bachelard, Poetica spaţiului. El defineşte "topoanaliza" ca fiind "studiul psihologic sistematic al locurilor din viaţa noastră intimă"[1] (Bachelard: 27). Pentru filozoful francez "topoanaliza" se reduce însă la "topofilie", "spaţiile fericite", cum le numeşte el, iar cercetările sale asupra acestora îşi propun să găsească "valoarea umană a spaţiilor care ne sunt în posesie, a spaţiilor apărate împotriva forţelor adverse, a spaţiilor iubite" (Ibid: 17). Le mai numeşte "spaţii lăudate" şi precizează că la" valoarea lor de apărare" se adaugă "valori imaginate" iar acestea din urmă devin chiar dominante (Idem).

Bachelard descrie "casa", în primul rând, ca pe "un instrument de analiză a sufletului omenesc"(Ibid: 21). El observă că nu doar amintirile, dar şi uitările noastre, inconştientul nostru, îşi găsesc refugiu acolo: "Amintindu-ne de "case", de "camere", învăţăm să rămânem în noi înşine" (Idem).

"Casa" este apoi "colţul nostru de lume", e "primul nostru univers, e cu adevărat un cosmos"(Ibid: 24).

De asemenea,"casa" e "una dintre cele mai mari puteri de integrare pentru gândurile, amintirile şi visele omului" (Ibid: 26). O casă stabilă, frumoasă şi armonioasă e şi ea răspunzătoare pentru cum arată structura noastră interioară :"Casa, în viaţa omului, înlătură ce e contingent (…) Fără ea, omul ar fi o fiinţă dispersată. Ea îl menţine pe om în faţa furtunilor cerului şi ale vieţii. Este trup şi suflet. (..) Înainte de a fi aruncat în lume (…) omul e aşezat în leagănul casei" (Idem).

Bachelard descrie importanţa visării (la rêverie, în orig.), pe care "casa" o prilejuieşte, descrie casa visată (la maison rêvée, în orig.), şi interpretează modul în care e construită "casa" (podul, pivniţa, hambarul), dar aceste aspecte nu ne interesează în analiza pe care urmează să o facem.

Să mai adăugăm că în opinia lui Bachelard "casa" e mai mult decât un decor", e "o stare de suflet" şi "chiar reprodusă în aspectul său exterior, ea revelează o intimidate" (Ibid: 89).

[1] Traducerea citatelor din Bachelard, din limba franceză în limba română, aparţine autoarei articolului, S.G.

Vom considera orice locuinţã la care ne vom referi, din spaţiul locuit de personajele romanelor amintite, drept "casã", în virtutea unei afirmaţii a lui Bachelard însuşi: "Orice spaţiu locuit cu adevãrat poartã esenţa noţiunii de casã"(Ibid: 24).

Unul dintre personajele principale din Ultimii, Petran, locuieşte într-o baracã, dintr-un şir de barãci muncitoreşti pãrãsite, lângã un lac. Precaritatea locuinţei sale e în concordanţã cu statutul sãu social şi cu starea sa sufleteascã. Petran e singur pe lume, lucrează ca poştaş, dar înainte fusese pãdurar şi vânãtor, ocupaţie care ne trimite cu gândul la o libertate pierdutã, ca şi la tãrâmul magic al pãdurii. Petran e îmbrãcat mereu la fel, în negru, unii spun despre el cã seamãnã cu un preot catolic, alţii, dimpotrivã, îl poreclesc "Deţinutul". El vorbeşte puţin, nu râde niciodatã, iar unicul lui prieten e Cristu, fost copil de biericã, tot singur pe lume, student întârziat, la Arhitecturã, la vârsta de 30 de ani. Petran şi Cristu formează de fapt un unic personaj, bicefal, în care primul e "omul de acţiune", despre care unii bãnuiesc cã ar fi împuşcat un om, iar al doilea e "creatorul", pentru cã viseazã sã construiascã o "Casã a Judecãţii". Avem în acest vis al lui Cristu o aluzie la societatea românească postbelicã din anii 60, totalitarã, din care justiţia lipseşte. Cristu locuieşte într-o camerã cu chirie, sãrãcãcioasã, în care, ca şi lui Petran, nimic nu-i aparţine. Lacul de lângã baraca locuitã de Petran e un simbol al morţii, ca şi clãdirea Morgãi, situatã în apropiere de casa în subsolul cãreia locuiesc soţii Rujinski, ca şi de cea în care locuieşte Cristu.

Doamna Rujinski e celãlalt personaj principal din Ultimii. Ea provine dintr-o familie de nobili polonezi şi, ajunsã la bãtrâneţe, stârneşte încã multã admiratie atât din partea Dlui Fabian, vecinul ei, pensionar, cât şi din partea lui Cristu. Nu ni se spune nimic despre casa ei pãrinteascã, iar dintre cele patru cãsatorii ale ei aflãm ceva doar despre ultimele douã. Când Dl. Rujinski, ultimul ei soţ, cade pe scãrile casei şi moare acolo, ea nu se ridicã sã îl salveze, deşi aude zgomotul cãderii. Mai mult, îl lasã acolo mult timp şi ascunde acest accident, fãcându-se vinovatã de "non-asistenţã la persoanã aflatã în pericol de moarte". Putem presupune cã Dna Rujinski doreşte sã grãbeascã moartea soţului pe care nu îl iubise şi care se însurase cu ea doar formal, din milã. Din viaţa ei trecutã rãmân martore palpabile o suitã de rochii elegante, pe care i le aratã lui Petran, într-o scenã în care luciditatea e întreruptã temporar de fuga în imaginar.

Sunt evocate trei "case" din existenţa Dnei Rujinski şi toate exprimã starea materialã şi spiritualã a eroinei din vremea în care sunt locuite, ca şi caracteristicile epocii respective.

Pe prima o vom numi “casa tristeţii”. E casa părintească a Omului cu Lavalieră, al treilea soţ al Dnei Rujinski, o casă la ţară, bătrânească, locuită în perioada războiului (al Doilea) de către cuplu, dar şi de către fratele bărbatului, de mama şi sora acesteia, paralizată. Atmosferei angoasante a bombardamentelor îi corespunde atmosfera din această casă veche, în care cei morţi au o prezenţă apăsătoare: “Într-o zi am intrat în camera lor (…) Pe pereţi erau mai multe fotografii reprezentând militari în diferite uniforme şi domni îmbrăcaţi cu jiletcă, pantaloni strânşi pe picior, pantofi negri de lac şi joben. Deasupra noptierei mamei lui- plină cu cutioare şi plicuri de medicamente- era un tablou mai mic în rama căruia prinsese o sumedenie de alte fotografii aşezate una peste alta, de diverse formate şi dimensiuni încât puteai să vezi un obraz de tânără fată tăiat de o cismă, un cal rupt în două de pălăria unei doamne, o trăsură care avea în loc de roţi puşca unui copil, o mireasă la braţ cu o trotinetă, o umbreluţă de soare pe afetul unui tun (…) Am stat mult timp în faţa acestui tablou-mormânt în care unii luaseră locul celorlalţi..” (Nedelcovici I: 97).

Însăşi camera cuplului are “pereţi înalţi, albi, neprietenoşi”, sufrageria are “mobilă neagră şi greoaie”, iar în cerdacul casei veghează aproape în permanenţă cele două femei bătrâne, pentru că, aşa cum spune Omul cu Lavalieră, în neamul lor sunt cu toţii “obosiţi” şi sunt “ultimii”, o clasă socială destinată să dispară. Există în patosul discursului Omului cu Lavalieră ceva din tragismul familiilor nobile ale romanelor ruseşti din sec al XIX-lea, cu eroi care sunt resemnaţi cu decadenţa lor.

Bachelard a observat puterea de evocare a anumitor obiecte din decorul casei şi le-a pus în evidenţă : « Dulapul şi rafturile sale, secrétaire-ul şi sertarele sale, lada şi fundul său dublat sunt adevărate organe ale vieţii psihologice secrete. Fără aceste « obiecte » şi câteva altele de asemenea valorizate, vieţii noastre intime i-ar lipsi modelul de intimitate. Sunt obiecte mixte, obiecte-subiecte. Ele au, ca şi noi, prin noi şi pentru noi - o intimitate » (Bachelard : 100). Mobila din această casă bătrânească, mobilă evocată de Dna Rujinski în faţa lui Petran, recreează aerul de intimitate al locuinţei, dar şi dispariţia iminentă a unei întregi lumi: ”Am privit mai departe. Un scăunel -acoperit cu pluş roşu, uzat, cu un şir de mărgele albe pe margine- aştepta în faţa fiecărui pat astfel ca dimineaţa să poată lăsa picioarele pe el; moale, ca o mână în care te poţi sprijini. Un ceas pe soclul sobei cânta la fiecare oră un cadril. Două lăzi vieneze ferecate cu benzi de metal şi cu lacăte mici, delicate, ascundeau în ele mistere de neimaginat. O oglindă veneţiană, cu multe ornamentaţii, acoperea un colţ al camerei. Două dulapuri - pe care le-am deschis- pline cu rufărie din cea mai fină, cred neîntrebuinţată, rochii,

multe rochii, fuste, bluze şi câteva blănuri peste care am trecut cu mâna de parcă ar fi fost claviatura unui pian"(Nedelcovici I : 98).

Casa Omului cu Lavalieră a fost iniţial o "casă a fericirii", o dovedesc mobilele rafinate din interior dar şi spaţiul care o înconjoară : grajdul cu cai, fântâna, livada cu meri, caişi şi pruni, grădina cu flori. Dna Rujinski e impresionată de axul fântânii, "locul acela tocit, şlefuit, înnegrit de atâtea mâini la care se adăugau acum braţele mele ce încercau să oprească alunecarea în adâncuri "(Ibid: 102-103). Soţul ei îi aratã, apoi, gleznele prea subţiri ale calului Zorin, cal de rasă, semn de degenerescenţă, ca şi pivniţa casei, în care o traversă de lemn, prăbuşită, aninată, pune în pericol întreaga casă, " ca o corabie în care apa a intrat încet"(Ibid: 104). "Casa tristeţii" este deci o fostă casă "a fericirii", decăzută iremediabil, întâi din cauza pierderii energiei vitale a proprietarilor săi, apoi a asaltului Istoriei, a răsturnării de regim, a instalarii comunismului, o lume "nouă" cronofagă şi asasină.

Există în evocările Dnei Rujinski şi o casă "a bucuriei", dar care durează foarte puţin, câteva luni, până la terminarea războiului. Sufocată de morbiditatea casei bătrâneşti a soţului ei, eroina caută şi găseşte un loc de casă nouă. Dincolo de o biserică, de o livadă cu nuci, de grădina de flori înconjurată de lacuri mici, unde se găsea crescătoria de peşte a soţului ei, Dna Rujinski se trezeşte într-un tărâm ca de basm, silenţios, şi nutreşte brusc speranţa că acel loc îl va salva de melancolie pe Omul cu Lavalieră. Dorinţa ei se împlineşte, casa va fi construită, iar cuplul va cunoaşte câteva luni de fericire. Făcând gesturi simple, Dna Rujinski le conferă o putere de transfigurare care e însă fragile şi iluzorie: "Îmi plăcea să ud florile din grădină (…) În goana mea alături de apa care curgea prin şanţurile de pământ, aveam impresia că întreaga reţea de canale reprezintă venele unei făpturi omeneşti iar eu aduceam sângele în ţesuturile unei fiinţe, credeam -sau mai bine zis voiam să cred- că hrănesc trupul acelui bărbat, că de fiecare dată îl făceam să trăiască încă o zi, că el exista numai pentru că eu aduc apă florilor din grădină"(Ibid: 109).

După sfârşitul războiului, Omul cu Lavalieră pleacă într-o zi de acasă şi nu se mai întoarce. Dna Rujinski comentează: "Îl luaseră cei care îl aşteptaseră atâţia ani (...) , îl arestaseră de pe stradă pentru că vremurile se răsturnaseră, căpătaseră altă înfăţişare, iar chipul lui cu lavalieră la gât nu mai avea ce căuta printre ei"(Ibid: 112). Declinul total şi definitiv al familiei şi al casei se precipită: mor cele două bătrâne, casa alunecă, lemnul fântânii crapă, povarna arde, livezile se usucă, calul Zorin îşi rupe picioarele, fratele Omului cu Lavalieră devine căruţaş şi moare într-un accident. Eroina devine muncitoare la o fabrică de conserve şi acceptă,

într-un final, propunerea de căsătorie a Dlui Rujinski. Ei vor locui într-un subsol, într-o cameră împărţită în două de un dulap-paravan. Aceasta va fi "casa alienării", în care eroina, auzindu-şi soţul căzând pe scări, nu se duce să îi sară în ajutor. Ea însăşi ştie că nu mai are mult de trăit iar ultima ei dorinţă este ca Petran să păstreze "tabloul-mormânt" şi să ducă mai departe poveştile pe care i le-a împărtăşit pentru că, spune ea, "doar prin legende ne cunoaştem, doar prin legende comunicăm şi nu trebuie să le pierdem"(Ibid: 117).

În trilogia Somnul vameşului personajul principal, Iustin Arghir, este exclus din Barou din cauză că tatăl său face închisoare politică. El munceşte nouă ani pe şantiere şi apoi încearcă să se reabiliteze. Iustin îşi vizitează unchii şi mătuşile care au rămas în viaţă pentru a afla cât mai multe despre familia lui, chinuit de întrebări: "Eu cine sunt? Încotro mă îndrept? Ce reprezintă viaţa mea în această aventură umană numită Istorie? Ce raţiune o mişcă din umbră? Cât sunt de manevrat, mă pot elibera de sub apăsarea ei? Când voi afla voi fi liber!"(Ibid: 54) Încercând să obţină o reabilitare a situaţiei sale profesionale, Iustin Arghir locuieşte într-o cameră cu chirie, dintr-un imobil în care vecinii se spionează între ei. Camera lui i se pare "străină" (Ibid: 23) şi e mobilată amestecat: "două fotolii aduse de la părinţi, o vitrină transformată în bibliotecă, o masă cumpărată de la Consignaţie- pe care se află cărţi, cartoane, pânze, creioane"(Idem), ceea e îi stârneşte meditaţii amare: "deci eu, cu mâna mea, n-am cumpărat decât masa, până la vârsta asta n-am strâns nimic, nu m-ar fi interesat o agoniseală stupidă de obiecte, dar să nu fiu nevoit să o iau mereu de la început…" (Idem). Mai târziu, când va reuşi să devină -pentru o vreme- judecător, va locui într-un apartament de bloc, cu Dana, iubita lui bolnavă, de care îi e doar milă, dar şi cu Simion şi Florică, doi "marginali" pe care îi cunoscuse în perioada şantierului. Casele maturităţii lui Iustin Arghir sunt case "străine" şi "de împrumut".

Există în viaţa familiei din care provine Iustin două "case ale fericirii": Casa cu lei, din oraşul Câmpeni, şi casa de vară, casă de ţară, de la Ţintea. Ele sunt evocate de rudele vârstnice ale lui Iustin, pentru că Iustin însuşi era prea mic atunci când le locuise şi are puţine amintiri.

Casa cu lei din oraşul Câmpeni aparţinuse bunicului patern al lui Iustin, colonelul Ion Arghir. E o casă solidă, imensă, situată central într-un oraş în care ghicim, sub numele de Câmpeni, de fapt, oraşul Ploieşti. Negustorul de cai şi mai apoi de fier Ştefan Orleanu e îndrăgostit de această casă de cum o vede şi cea mai mare dorinţă a lui e să intre în posesia ei. Îşi construieşte o prăvălie, apoi o căsuţă chiar în faţa Casei cu lei, iar ochii îi sunt aţintiţi în permanenţă asupra acesteia. Cu timpul, va prospera în afaceri şi, punând la cale o întâlnire aşa-

zis întâmplãtoare între fiica lui mai mare Irina şi fiul cel mare al col. Arghir, Andrei Arghir, el face totul pentru ca cei doi tineri –viitorii pãrinţi ai lui Iustin- sã se cãsãtoreascã. Dat fiind cã averea mai boemului col. Arghir diminuase, în anii 30, dupa nuntã, Orleanu cumpãrã Casa cu lei, lãsându-i la început sã locuiascã în ea doar pe tinerii cãsãtoriţi şi pe o parte din familia Arghir. Pasiunea lui Orleanu faţã de Casa cu lei exprimã dorinţa unui mic-burghez, ajuns bancher, sã dobândeascã şi "panaşul" specific marilor familii nobile, cum era cea a col. Arghir: "Casa cu lei era prima sumã de bani care nu-i aducea lui Orleanu niciun venit, îşi contrazicea un principiu pe care îl respectase pânã atunci cu stricteţe"(Ibid: 113), "poate a presimţit înaintea tuturor cã nu peste mult timp va trebui sã cedeze la rândul lui, aşa cum cedase Arghir (…) Casa cu lei era pentru Orleanu-Fier începutul sfârşitului… atunci însã a fost fericit, cu adevãrat fericit, dobândise "o casã frumoasã ca o muiere" (Ibid: 114).

Iustin îşi aminteşte cum se hârjonea în copilãrie cu fratele lui, Alexandru, încãlecând leii din piatrã de la intrarea în casã şi cum bunicul lor, col. Arghir, îi lua în biroul lui, adevãrat sanctuar de bogãţie şi bun-gust:"…sala cu arme, canapeaua din piele cu speteaza rotundã şi ţinte aurii… ne povestea despre rãzboi, ne arãta un desen şi drumul pe care l-a parcurs pe jos, nu înţelegeam prea mult dar îl ascultam atenţi, simţeam cã e o "istorie" adevãratã. Scotea apoi decoraţia din cutia neagrã cu pluş roşu, citea mai întâi în ruseşte, apoi traducea şi ne arãta profilul ţarului.(...) Apoi sãrea la celãlalt capãt al lumii, ne vorbea despre locuitorii din America… iubea florile şi era preocupat de indieni!"(Ibid: 124).

Casa cu lei e martorul tãcut al declinului unei familii lãrgite, Arghir-Orleanu: primul care pleacã e George Arghir, care devine socialist, apoi col. Arghir pleacã cu fetele la casa de la ţarã de la Ţintea, iar în casã se mutã Orleanu. Divorţul pãrinţilor lui Iustin duce la separarea celor doi fraţi, din care unul rãmâne cu tatãl, iar celãlalt cu mama. Liz aflã cã e copilul din flori al lui Orleanu şi cã, deci, nu se poate mãrita cu fratele ei, Bogdan. Bogdan Orleanu devine legionar şi va fi împuşcat chiar de nişte legionari în curtea Casei cu lei, dupã ce pãrãsise Mişcarea. În fine, dupã rãzboi, Casa cu lei va fi naţionalizatã iar cei care au mai rãmas din cele douã familii vor locui numai în camere cu chirie, strâmtoraţi, posesori doar a câtorva obiecte din mobilierul rafinat de altadatã al Casei. Prima "casã a fericirii" devine, astfel, "casa furatã"- de stat, de noul regim.

A doua "casã a fericirii" e casa ţãrãneascã de la Ţintea, evocatã cu nostalgie de toţi interlocutorii lui Iustin, fie cã e vorba de unchiul Trifon, de mãtuşa Liz, mãtuşa Maria sau de cei mai tineri, care erau copii când şi-au petrecut câteva veri acolo. Casa col. Arghir de la Ţintea

este, în vremea ei de glorie, un fel de axis mundi pentru comunitatea locală: ”Casa cea mare, Curtea, cum i se zicea, era aşezatã la o răspântie, pe un mic deal. Se putea zări de departe. Era un han, peste drum o brutărie, în celălalt colţ un depozit de lemne şi un loc viran pentru dejugat, folosit de cei care trãgeau la han.Uneori se instala pe acest loc câte un circ sau se ţinea iarmaroc. Toate cele patru colţuri aparţineau lui Ion Arghir, i se spunea “Răspântia Colonelului” sau “Răspântia lui Arghir””(Ibid: 102).

Casa aceasta boierească e descrisã ca un model de prosperitate şi soliditate a proprietarilor săi: ”Casa avea o prispă latã de înconjura zidurile în trei părţi (…) Pe marginea prispei erau poliţe cu flori de muşcatã, de toate culorile. La mijloc se gãsea cerdacul de care ţi-am povestit. În interior era un culoar lung în care se deschideau toate uşile camerelor: prima în dreapta era dormitorul bătrânului, apoi sala de arme, urma dormitorul Anei, celelalte camere ale fetelor, iar la urmã sufrageria, bucătăria şi acareturile” (Ibid: 173). Ca şi în cazul casei Omului cu lavalierã, din Ultimii, casa de la ţarã e înconjuratã de un adevărat paradis natural: ”Toamna, pe prispa care înconjura casa, se strângeau gutuile şi merele domneşti. Uneori bătrânul vã lua pe amândoi de mânã [pe Iustin şi pe Alex -nota aut., S.G.] şi vã plimba prin grădinã, pe sub viţa-de-vie.Voi îi cereaţi câte un ciorchine, apoi alergaţi la dudul din curtea păsărilor şi mâncaţi pânã vã înnegreaţi de la ochi pânã la glezne”(Ibid: 172).

După moartea col. Arghir, fiica lui cea mare, Ana, care îi rămăsese fidelă, se mută la Bucureşti, toleratã de rude, pentru cã nu mai poate încălzi o casă atât de mare, apoi se îmbolnăveşte, iar casa de la Ţintea e prăduitã de una dintre fete, Elvira, şi de o prietenă de-a ei, în căutare de “comori”. Când Iustin face o vizită la Ţintea, o găseşte pe fosta slujnicã Voica, mâhnită, şi constatã singur dezastrul: ”Scrinul şi noptierele erau cu sertarele golite. Pe jos, câteva feţe de pernă, sculuri de lânã, ciorapi, pălării vechi cu voaletă, în sfârşit, tot felul de lucruri aruncate de cel care luase în grabă tot ce era mai de preţ. Pânã şi aşternuturile de pe pat erau smulse, se vedea salteaua cu pânza în dungi, urâtă, respingătoare. În vitrina în care Bobo [col. Arghir -nota aut., S.G.] ţinea decoraţiile şi sabia, nu mai era nimic, doar câteva cutii cu pluş roşu, în care fuseserã tacâmurile de argint… O lampă cu picior răsturnată într-un colţ, o statuetă de porţelan spartă, pe covor cioburi…(...) Am traversat culoarul şi am intrat în salon. Când am deschis uşa, m-a lovit mirosul de ţuicã… butoiaş mic pe masă, lângă el multe mucuri de ţigară, farfurii murdare, pahare răsturnate, şervete de olandă aruncate pe jos, scaunele răsucite, covoarele trase de sub mobilă”(Nedelcovici II :206). Casa îi pare mai micã lui Iustin, iarba nu e cositã, iar lemnul prispei e crăpat, dar nimic nu se comparã cu “coşmarul”(Ibid: 206)

devastării interiorului. Degrigolada morală a familiei se răsfrânge astfel direct asupra casei de la Ţintea, care, faţă de ceea ce fusese cândva, e nu doar lăsată în paraginã, cât mai ales maculatã, batjocoritã, asemenea unei fiinţe vii.

O "casă a tranziţiei", amestec de calm şi nelinişte deja, e cea din strada Tăbăcari, din Câmpeni, iar o "casă a nefericirii", a surghiunului, este cea de la Gura Vitioarei. În prima locuiesc Andrei Arghir împreună cu fiii săi, Iustin şi Alex, imediat după război. Vizitând, la maturitate, casa, Iustin regăseşte în primul rând mirosuri şi obiecte:"mobila, tablourile, foşnetul focului, mirosul de gutui şi levănţică"(Nedelcovici III:14). Dormind noaptea în odaia lui de altădată, Iustin se trezeşte brusc, cuprins de sudori reci. Retrăieşte, astfel, vechi spaime când, în '48, auzea oprindu-se o maşină în faţa casei, iar tatăl său era obligat să le răspundă autorităţilor la întrebări, despre armele predate şi să refuze de a-şi trăda fratele şi un camarad de război. Fără să îşi dea seama, Iustin ajuns la maturitate se leagă, atunci când se culcă, cu o batistă la gură, aşa cum făcea în copilărie, ca să nu se mai trezească ţipând de frică. În '48, după câteva luni, autorităţile îi forţează să se mute imediat la Gura Vitioarei, într-o casă părăsită şi dărâmată. Andrei Arghir, fost militar decorat, ca şi tatăl său, nu mai are nici măcar dreptul de a fi profesor. Repară însă zidurile şi acoperişul casei dărâmate şi va locui acolo doi ani, trimiţându-şi fiii la liceu în Câmpeni. După doi ani, locuieşte din nou la Câmpeni dar în casa unor rude, "înghesuiţi, câte trei în cameră (…), până în '59"(Ibid: 21). Ce e mai rău abia urmează: Andrei Arghir e denunţat şi ridicat într-o noapte de Securitate. După acest eveniment, Iustin începe să ţipe noaptea iar Alex îl învaţă să îşi lege la gură o batistă, ca să nu îi mai trezească pe toţi. În casa din Tăbăcari, în faţa costumelor militare ale tatălui său, a fotografiilor vechi, a scrisorilor şi a altor obiecte dragi, Iustin se simte, în vizita lui de peste timp, "acasă": "Am venit acasă pentru că vreau să ştiu că am scăpat de frica de atunci" (Ibid: 23).

Mergând la Câmpeni şi revăzând, după mulţi ani, Casa cu lei, Iustin observă transformarile exterioare (pentru că la interior nu are acces, casa fusese naţionalizată): "Brazii au fost tăiaţi, la fel şi salcamii din Pădurea Albă… grajdurile sunt magazii, grădina cu meri e loc de parcare, leii de piatră sunt mai mici, mult mai mici decât îi ştiam, şi casa e mai mică, mult mai mică…"(Ibid: 10-11). În lipsa mobilierului, a unor obiecte care să însufleţească pur şi simplu clădirea, Iustin priveşte faţada falnicei pasiuni a lui Orleanu, bunicul său matern, cu o înstrăinare tristă:" Cu mâinile în buzunare, cu umerii strânşi de frig, se uita la zidurile coşcovite de umezeală, florile de ştuc, evantaiul de sticlă de la intrare ce apăra scara de ploi şi ninsori (...), urmăreşte cu atenţie fiecare detaliu, golit de orice sentiment, ca şi cum ar fi parcurs

pe jos acest drum numai pentru a privi o casă- şi atâta tot”(Ibid:11). Fosta “casă a fericirii”, răpită de stat, devine o casă complet “străină”.

În consecinţă, casa Omului cu lavalieră, Casa cu lei şi casa de la Ţintea se prăbuşesc mai întâi din cauza decadenţei familiilor în cauză, care îşi epuizează energiile prea repede, care sunt minate din interior, apoi din cauza tăvălugului Istoriei.

Aşa cum arăta Bachelard, casa e “instrument de analiză a sufletului”, are “putere de integrare pentru gânduri, amintiri şi vise”, casa e “stare de suflet”, casa e “leagăn” şi “revelează o intimitate”. În romanele Ultimii şi Somnul vameşului, am văzut cum “locuri fericite”, subiecte de “topofilie” în perioada antebelică, devin adevărate “topofobii” odată cu răsturnarea de regim politic de după cel de-al Doilea război, în România. Iar în noua societate toţi cei care au făcut parte din burghezia care a fost deposedată, umilită şi/sau încarceratã sunt obligaţi să îşi ducă traiul în spaţii “nefericite”, subiect de “topofobie”. Luându-li-se casele, li se ia o parte foarte importantă din chiar identitatea lor. Devin umbre a ceea ce au fost cândva, ca Trifon sau Liz, devin singuratici căutători de adevăr, devin chiar victime ale noii societăţi, “vinovaţi fără vină”, ca Petran, Cristu sau Iustin Arghir. Frumuseţea, dimensiunea şi atmosfera dintr-o casă sunt nu doar formatoare pentru cei care trăiesc în ele, ci împărtăşesc destinul proprietarilor, fiind revelatoare pentru o întreagă epocă, adăugând astfel o paginã considerabilă la (re)scrierea (tardivă) a Istoriei.

Operele literare analizate

1. Nedelcovici, Bujor, Ultimii, Editura Universalia, Bucureşti, 2000
2. Nedelcovici, Bujor, Somnul vameşului. Fără vâsle, vol.I, Ed Allfa, Bucureşti, 2001
3. Nedelcovici, Bujor, Somnul vameşului. Noaptea, vol.II, Ed Allfa, Bucureşti, 2001
4. Nedelcovici, Bujor, Somnul vameşului. Grădina Icoanei, vol.III, Ed. Allfa, Bucureşti, 2001

Bibliografie critică

1. Bachelard, Gaston, La Poetique de l’espace, PUF, Paris, 1957, version électronique réalisée par Prof. Daniel Boulagnon, site: Les Classiques des Sciences Sociales : http ://classiques.uqac.ca/

2. Dumitru, Anastasia, Bujor Nedelcovici - conştiintã de scriitor, Ed Allfa, Bucureşti, 2015

3. Neagu, Maria-Mirabela, Bujor Nedelcovici - între atracţia scriiturii şi datoria mãrturisirii, Ed. Tritonic, Bucureşti, 2014

4. Nedelcovici, Bujor, Culoarea timpului, Ed. Allfa, Bucureşti, 2014

E.M. REMARQUE'S WORLD

Radu Mirela
Assist. PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: We cannot start an analysis of EM Remarque's works without mentioning the artistic and social context of the time. At the beginning of the twentieth century, bourgeois literature is overturned by the two world wars. Naturalism and realism are considered obsolete and their place is taken by expressionism, dadaism, futurism, abysmal psychology and absurd literature. On this very labile literary background, Remarque remains traditionalist, advocating humanitarianism, addressing the issue of human destiny in an upset society and in prostration. World War it is a test of the validity of social and moral values in all belligerent states. Opposing the war mystification, which was considered a regeneration of energies, able to give birth to heroes, Remarque creates a rational, humanistic and hostile to war literature. His novels constitute a plea for dignity, generosity, honesty, non-compliance with perversion of aesthetic values. But in some novels, the author just wants to be simple observer, trying a more detached literary style. Remarque 's characters remain dignified, their behavior even when defeated equals a victory : the one of dignity and humanity .

Keywords: self-determination, dehumanization, modernism, humanitarianism, psychology

Erich Maria Remarque (1898-1970) (pe numele său adevărat Erich Paul Remark) şi-a început activitatea literară încă de la vârsta de 16 ani, scriind lirică şi diverse studii literare. Doi ani mai târziu era recrutat în armată în batalionul de rezervă al regimentului infanterie 78, iar în anul 1917 face parte din compania recruților de pe frontul de vest, garda a 2-a de rezervă din Hem-Lenglet. Această perioadă petrecută pe front avea să-i marcheze viața şi creaţia literară. În urma unei răni, Remarque este retras din linia teatrului de război. Acest respire îi dă şansa să se concentreze pe scris. Renunţă la serviciu active și la toate decorațiile. Remarque o cunoaște pe Marlene Dietrich, diva de la Paramount Pictures. Întâlnirea celor doi presupune un magnetism deosebit, urmat de o legătură ascunsă. În cele din urmă, Remarque va fi distrus emoțional de imaginea de sex simbol pe care Dietrich obișnuia s-o afișeze. În romanul *Arcul de triumf* (1945), Remarque se va referi prin intermediul narațiunii și a personajului feminin, la o așa-zisă legătură amoroasă avută cu o actriță (se bănuiește a fi Dietrich, cu toate că se

presupune că ar fi fost implicat şi într-o relaţie cu Greta Garbo). Dar romanul care l-a consacrat în plan literar *Pe frontul de vest nimic nou,* a văzut lumina tiparului în 1929. Noutatea acestuia consta în devoalarea trăirilor psihologice a oamenilor de rând care, ajunşi pe front, deveneau carne de tun. Doi ani mai târziu, în 1931, Remarque dedică ostaşilor întorşi de pe teatrul de război şi incapabili să se reintegreze în societate, un alt roman *Întoarcerea de pe front*. În 1937, trilogia se încheie cu publicarea romanului *Trei camarazi*, care are în vedere aceeaşi drama a ostaşilor reîntorşi de pe front. Dacă până la începerea celui de-a Doilea război mondial Remarque a trait în Franţa şi Elveţia, în 1939, emigrează în America. Odată cu încetarea celei de-a doua conflagraţii, în 1948, prozatorul se reîntoarce în Europa natală, locuind în Elveţia. Iar în 1952 îşi publică romanul Soroc de viață și soroc de moarte în care expune ororile Germaniei hitleriste. Tot războiului, dar de data aceasta primul război şi mai ales urmărilor economice ale acestuia, îi sunt dedicate şi paginile romanului *Obeliscul Negru* (1956). Activitatea sa literară ia sfârşit în 1962 când tipăreşte ultimul său roman *O noapte în Lisabona*.Remarque este modernist prin stilul anticalofil, prin dezaprobarea desăvârşirii dar şi prin vădita intenţie de a surprinde cititorul cu stilul său care nu ocolea obsesivul, absurdul şi burlescul. *Pe frontul de vest nimic nou* conţine în motto-ul său însăşi viziunea autorului asupra conflictelor armate care omoară nu doar fizic, ci şi moral: “Cartea aceasta nu vrea să fie nici act de acuzare, nici profesiune de credinţă. Vrea doar să încerce să înfăţişeze o generaţie care a fost distrusă de război — chiar dacă a scăpat de obuzele lui.” Romanul a văzut tiparul prima dată în noiembrie şi decembrie 1928 în ziarul *Vossische Zeitung* pentru ca în ianuarie a următorului an să fie publicat sub formă de roman. Urmarea acestui roman a fost *Drumul înapoi*, ambele având aceeaşi soartă: au fost interzise şi arse de naziști. Un an mai târziu cartea a fost ecranizată de către regizorul Lewis Milestone şi a câştigat un premiu Oscar. Folosirea persoanei întâi sporeşte gradul de autenticitate. Tonul auctorial vine să dubleze claritatea descrierilor pentru a crea un tablou sinistru. Întreaga experienţă traumatizantă a războiului este descrisă prin intermediul personajului central, Paul Baumer: “Pentru mine, frontul e o vâltoare halucinantă. Chiar când eşti departe de centrul ei, în ape liniştite, îi simţi puterea aspiratoare ce te atrage, încet, inevitabil, fără putinţă de împotrivire.”[1] De fapt, acest roman i-a atras şi autoexilarea. Aparatul de propaganda a lui Goebbels i-a interzis romanele.

Pe frontul de vest nimic nou nu este o simplă descriere a ororilor războiului, el se constituie şi în romanul “generaţiei pierdute”, distruse de conflagraţia mondială. Adolescenţi

[1] E.M. Remarque, *Pe frontul de vest, nimic nou* , Editura pentru literatură, 1965, p. 46

care abia începeau viaţa ajung să cunoască îndeaproape moartea, plonjând în abisul deznădejdii şi al luptei pentru supravieţuire. Aceşti tineri ce nu aveau încă rădăcini, trăiesc războiul nu doar ca pe o rupere de trecut dar şi ca o intrare într-un viitor în care nu aveau nimic la care să spere. Prin intermediul lui Paul Baumer, personajul narrator, aflăm că în spatele comunicatelor militare seci oamenii mor în chinuri, moartea îmbracă multe forme: obuze, schije, puşti, mitraliere, grenade, tancuri sau gaze toxice şi îşi găseşte victimele oriunde. Singura şansă de supravieţuire este reîntoarcerea la condiţia de animal, în care ascuţimea simţurilor poate face diferenţa între viaţa şi moarte. Doar ignorând ororile din jur, doar dorind în mod egoist să supravieţuieşti poţi să treci prin acest calvar. Războiul îi oferă lui Baumer doar moarte şi suferinţă, atrofierea sentimentelor umane şi căderea în starea animalică. Războiul reduce personalitatea la o sumă de aptitudini specifice instinctului de conservare. Dar chiar şi aşa, războiul nu poate atrofia respectul pentru viaţa. Baumer, condus de instinctul de supravieţuire, ucide un francez. Agonia acestuia îi trezeşte sentimente sfâşietoare şi încearcă să lupte împotriva inexorabilului. Tema războiului îl aduce pe Remarque mai aproape de expresionism, dar, spre deosebire de reprezentanţii acestui curent ce apelează la imagini groteşti, autorul nu aglomerează datele romanului cu fapte ci îşi atinge scopul prin redarea unor detalii semnificative.

Sunt descrise în detaliu liniştea aparentă între bătălii, ameninţarea artileriei, lupta de a găsi mâncare şi lupta continuă pentru supravieţuire. Soldatii sunt descrişi ca fiind îmbătraniţi, storşi din punct de vedere emoţional şi zguduiţi. Paul merge acasă în premisie, ceea ce oferă cititorului o perspectivă mai clară asupra ravagiilor făcute de câmpul de luptă asupra psihicului personajului. Deşi orăşelul din care plecase nu s-a schimbat, personajul îl percepe ca pe o lume străină. Întors pe front, Baumer prezintă cititorului viaţa pe care o duc prizonierii ruşi ce se află în lagărul de lângă barăcile soldaţilor nemţi. În curând însă regimentul lui este transformat în divizie volantă, menită să fie trimisă oriunde. Vizitaţi de Împarat, soldaţii îşi pun întrebarea dacă acest război chiar are vreun înţeles. Întorşi in linia întâi ororile războiului li se dezvăluie cu mai mare claritate. Baumer descrie cu groază prima crimă pe care o face cu propriile sale mâini. În timp ce grupul său ajută la evacuarea unei localităţi, Baumer şi Kropp, prietenul său, sunt răniţi. Ajunşi în spitalul ambulant groaza devine mai mare, operaţiile sunt mai degrabă un abator. Întors pe front cunoscuţii lui cad rând pe rând: Berger e rănit, Detering încearcă să dezerteze şi este prins, Muller, Bertinck, Kat mor. Însuşi Baumer moare într-o zi de octombrie în 1918, într-o zi în care comunicatul oficial sună sec: ”Pe frontul de vest nimic nou.” Concluzia

este că viaţa unui adolescent nu înseamnă pentru marea maşinărie de război însetată de sânge. Romanul face parte din categoria bildungsroman-ului (în germană însemnând "roman de educaţie") prezentând modelarea psihologică, morală şi socială a personajului central. Acest proces de maturizare este unul lung şi gradual, presupunând încleştări între aspiraţiile protagonistului şi ordinea socială, amintind de conceptul freudian al plăcerii versus realitate. În cele din urmă valorile spirituale ale protagonistului sunt înfrânte de societate. Temele principale ale romanului sunt criza "generaţiei pierdute", războiul (din acest punct de vedere apropierea operei lui Remarque de expresionism este evidentă), consecinţa dezumanizantă a războiului asupra personalităţii, apărarea demnităţii umane şi a omeniei chiar şi în cele mai vitrege situaţii.

Pentru a ajunge la rezultatul literar scontat, autorul face uz de o multitudine de metode retorice precum personificări, metafore, eufemisme, antiteze, întrebări retorice, hiperbole, onomatopee şi aliteraţii. Aceaste acumulări de forme stilistice vin să întregească tabloul sumbru fie al vieţii pe front, fie al existenţei precare în societatea bântuită de urmările acestuia.

Între opera şi viaţa autorului se pot stabili similitudini, ceea ce dovedeşte ca scrierile sale reflecta căutarea continuă a drumului spre adevăr. Tragedia poporului german târât în războaie nefaste, ororile nazismului şi propria luptă împotriva "noii ordini" îl vor inspira şi se regăsesc în toate romanele sale. Stilul său, deşi necircumscris vreunui curent literar, a primit influenţe naturaliste şi expresioniste (mai ales în romanele de debut literar) şi chiar ale esteticii "noului roman" (*Cerul nu are favoriţi*), Remarque rămânând totuşi un apărător al romanului clasic.

Ludwig Bodmer, personajul central din *Obeliscul negru*, locuitor al unui mic oraş provincial Werdenbruck, lucrează la o firmă de pompe funebre şi, pentru a-şi rotunji veniturile modeste, în timpul liber profesează ca meditator pentru şi organist la biserica unui sanatoriu. Incapabil să se adapteze societăţii post-belice, personajul încrearcă să-şi găsească refugiu în dragostea fizică alături de două dansatoare. Părăsit de acestea, îşi îndreaptă atenţia către o schizofrenică din sanatoriu. Dacă naraţiune nu uimeşte prin evenimente, ceea ce stârneşte atenţia este, în cazul acestui roman, acuitatea descrierilor vieţii în perioada de restrişte economică şi caracterizarea personajelor. Cei care suferă în timpul perioadei de inflaţie sunt cei care şi-a apărat ţara. Romanul se constituie totodată într-o diatribe la adresa national-socialismului care începe să prindă teren pe fondul nemulţumirii populaţiei pauperizate. Panoramă a existenţei mizere, economic şi psihologic, *Obeliscul negru* degajă un puternic

sentiment de revolt împotriva războiului şi a urmărilor sale într-o societate din ce în ce mai coruptă.

Arcul de triumf îmbină ororile războiului cu o frumoasă poveste de dragoste între un chirurg care a reuşit să scape dintr-un lagăr de concentrare şi s-a refugiat în Franţa, Ravic, şi Joan Madou. Inevitabil, aparţinând unor lumi diferite, relaţia lor este sortită eşecului. Şi în romanul *Trei camarazi*, viaţa se reduce la un simplu trai de pe azi, pe mâine: "Existenţa se redusese, într-unmod înfiorător, la lupta meschină pentru supravieţuire. (…) viaţa devenise prea murdară ca să încapă în ea fericirea."[2] Acest roman schimbă perspectiva. Deşi continua formula naraţiunii auctoriale, de această data acţiunea se concentrează asupra frumoasei poveşti de dragoste între o bolnavă de tuberculoză şi un supravietuitor al tranşeelor războiului. Remarque se încadrează tradiţiei umaniste antifasciste în literatura germană ce îi avea ca reprezentanţi pe Thomas şi Heinrich Mann, Bertold Brecht, Johannes Becher şi alţii. Proaspăt zdruncinată după sfârşitul primei conflagraţii, literatura europeană a acelei perioade alege cu precădere tema războiului. Alături de romanul lui Remarque mai putem aminti opera lui Gunter de Bruyn, Diter Noll şi Gunter Hofe.

BIBLIOGRAFIE

1. E. M. Remarque, *Pe frontul de vest nimic nou*, Editura pentru literatură, 1965E. M. Remarque, *Trei camarazi*, Editura Romhelion, 1992

2. David Long and Peter Wilson, *Thinkers of the Twenty Years' Crisis: Inter-war Realism Reassessed*, Clarendon Press Oxford, 1996

[2] E.M. Remarque, *Trei camarazi* , Editura Romhelion, 1992, p. 253

THE OTELLO LIBRETTO IN THE VERDI-BOITO CORRESPONDENCE

Letiția Goia
Assist., PhD Student, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: One of the most efficient ways of analysing the creation of a musical work with all it implies – music, text, setting – represents the careful observation of the direct collaboration between composer and librettist. In case of Giuseppe Verdi's Otello, this is reflected in the personal correspondence between the two artists, Giuseppe Verdi and Arigo Boito, respectively. Not only do the letters reveal the professional progress, but they also portray the personal relationship between the two during their work, reflecting the transfomations the text undergoes from Shakespeare to opera libretto.
The present paper focuses on the libretto of Giuseppe Verdi's Otello from a literary perspective, taking into account the dynamics of the letters exchanged by the librettist and the composer and their role in accomplishing the artistic creation.

Keywords: Otello, libretto, Verdi, Boito, correspondence

Una dintre cele mai eficiente metode de analiză a etapelor plăsmuirii unei compoziții muzicale cu tot ce cuprinde ea – muzică, text, regie, scenografie – o reprezintă observarea atentă a colaborării directe dintre compozitor și libretist. În cazul operei *Otello,* aceasta este reflectată în corespondența intimă dintre cei doi, respectiv Giuseppe Verdi (1813-1901) și Arrigo Boito (1842-1918). Epistolele sunt cele care dezvăluie atât interacțiunea profesională, cât și relația personală dintre cei doi colaboratori, oglindind astfel toate transformările prin care a trecut textul shakespearian pentru a ajunge libret de operă. În parteneriat cu muzica, acesta dă naștere unei capodopere ce nu încetează să încânte.

Lucrarea de față își propune să privească libretul operei *Otello* (1887) de Giuseppe Verdi din perspectivă literară, luând în considerare dinamica scrisorilor redactate de libretist și compozitor precum și rolul corespondenței dintre cei doi în desăvârșirea creației. Colaborarea pe care a avut-o Verdi cu Arrigo Boito este practic o reprezentare a unei relații de referință între compozitor și libretist, în care se remarcă atât un dialog profesional ce construiește treptat

un libret de o valoare și frumusețe rare, cât și o legătură de prietenie ce va marca întreaga istorie a operei. Este puțin cunoscut faptul că spectacolul de operă, așa cum ni se prezintă pe scenele marilor teatre lirice, se naște prin efortul a doi artiști, compozitorul și libretistul, cu o implicare masivă din ambele părți. Corespondența lor a fost publicată în 1978 în volumul *Carteggio Verdi-Boito* de către Instituto di Studi Verdiani, Parma, iar ediția în limba engleză a apărut sub titlul *The Verdi-Boito Correspondence*, fiind pregătită de William Weaver și publicată la The University of Chicago Press în 1994. Peste 300 de scrisori redactate pe parcursul a douăzeci de ani ilustrează epoca în care aceștia au trăit și creat, cutumele artistice ale vremii, precum și viața oamenilor de cultură din ultimii ani ai secolului al XIX-lea. Cel mai important aspect însă, din prisma cercetării operei *Otello*, este că acest schimb de epistole oferă o nouă perspectivă asupra libretului adaptat după piesa shakespeariană prin pătrunderea în însăși mecanismul de creație. Editorul volumului remarcă dinamica extrem de alertă a scrisorilor: „Cititorul de azi este în mod inevitabil surprins de rapiditatea sistemului poștal italian al secolului trecut și de punctualitatea trenurilor. Verdi și Boito își puteau scrie frecvent și primeau răspunsuri prompte; prin urmare, scrisorile creează uneori sentimentul unor conversații, acele conversații libere între parteneri apropiați, în care o clipă de bârfă poate fi urmată de cele mai profunde intuiții ale artei pe care o împărtășesc.”[1] Prin publicarea acestor adevărate comori, cititorilor le este îngăduit să pătrundă într-o lume care nu le era destinată, în intimitatea celor doi – pe care arareori o împărtășeau cu alții – o lume care dezvăluie însă, treptat, părticele din sufletul lor dăruit artei, pasiunea cu care lucrau și, nu în ultimul rând, admirația pentru Shakespeare și responsabilitatea imensă față de literatura pe care o „interpretau” sau „comentau.” Abordarea lor contribuie la faptul că libretul operei *Otello* nu este doar un suport textual pentru muzică, ci reprezintă o creație literară în sine.

Noțiunea de libret este mai rar analizată din perspectivă literară, datorită caracteristicilor ce definesc libretul de operă: un gen aflat la granița dintre muzică și literatură. Și totuși, primii creatori de librete au fost scriitori și poeți celebri, iar cele dintâi texte destinate punerii pe muzică se publicau în broșuri, asemeni pieselor de teatru. Caracterul libretului a variat în funcție de evoluția genului muzical liric, iar atunci când opera a ajuns la apogeu, cei care se ocupau de crearea și prelucrarea textelor erau libretiști profesioniști. Cercul se închide în zilele noastre când, din nou, scriitori consacrați preiau sarcina de a crea sau adapta texte pentru operă.

[1] William Weaver, ed., *The Verdi-Boito Correspondence*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. xi

Majoritatea dicționarelor în care se regăsește noțiunea de libret**,** în sensul de text al unei opere muzicale, menționează caracterul literar al acestuia. *Dicționarul de termeni muzicali* îl definește ca fiind „textul literar al unei opere, operete, balet, cantată, oratoriu. […]. Tematica foarte diversă oglindește în tot lungul istoriei gustul literar al timpului. Libretul este un gen cu o estetică proprie și nu trebuie judecat după criterii pur literare.” În *Dicționarul de terminologie literară*, libretul este „textul unei opere (ca gen muzical). Multe librete au fost realizate prin prelucrarea unor creații celebre aparținând marilor scriitori.” *Dictionnaire de la musique* definește libretul ca fiind „o operă literară în versuri sau în proză destinată spre a fi pusă pe muzică în vederea compunerii unei opere, opera buffa, opéra-comique, operetă sau balet”. În *The New Grove Dictionary of Opera* „termenul de libret și-a extins sensul din cel literal de broșură pentru a denota conținutul literar al unei opere, nu doar existența fizică separată a acestuia. [...] Libretul, asemeni textului unei piese de teatru, poate fi considerat literatură”.

Caracterul literar al libretului este subliniat și de numeroși autori care s-au ocupat cu studierea acestuia. „Creația de operă reprezintă aspecte ale condiției umane în moduri în care alte arte nu o fac. Astfel, operele sunt importante nu pentru că ni se par frumoase, ci pentru că ne mișcă, ne înfioară sau ne inspiră și pentru că într-un fel ni se par adevărate. [...]. Dacă ne e greu să găsim cuvinte în care să exprimăm astfel de reacții, înseamnă că împărtășim propria relație profund complicată a operei cu limbajul, fără de care opera nu e altceva decât o vocaliză extinsă. Muncind cu limbajul, impotriva acestuia, prin el și dincolo de el, opera e legată de text” afirmă William Germano în studiul *Reading at the Opera* publicat în 2010.[2]

Libretul operei *Otello* ilustrează această descriere prin subiectul ales și prin maniera în care acesta a fost pus pe muzică. Nu mulți compozitori s-au încumetat să-l adapteze pe Shakespeare, știind că atunci când sunt prelucrate, versuri de o mare profunzime își pierd valoarea. Boito remarcă într-una din scrisori: „Opera este ultima modă în muzică; Shakespeare este ultima modă în drama muzicală. Semne impresionante! Oare arta are acum acces la Shakespeare? Foarte bine, atunci înseamnă că arta este înălțată. Munca măreață este potrivită doar marilor forțe; doar vulturul tânjește să atingă vârfurile Alpilor. Dacă astăzi drama muzicală îndrăznește să se atingă de Shakespeare, este un semn clar că în ziua de azi drama muzicală este demnă de Shakespeare.”[3] Înainte însă de a le dărui propria încărcătură, înainte de a-și proiecta viziunea asupra piesei marelui dramaturg, cei doi artiști l-au ascultat și citit cu

[2] William Germano, „Reading at the Opera”, *University of Toronto Quarterly*, Summer 2010, Vol. 79 Issue 3, 2010, p. 882
[3] W. Weaver, *op.cit.* p.xxiii

ardoare, l-au înțeles, l-au trăit cu fiecare vers și astfel au reușit să înalțe drama prin intermediul muzicii. Poezia piesei nu se pierde ci se regăsește în subtextul muzical, în dramaturgia operei, în timbre și nuanțe vocale ori în instrumentație. Într-una din scrisorile adresate lui Boito, Verdi compară originalul shakespearian cu trei traduceri pe care cei doi le foloseau în paralel în adaptarea libretului. Modul de lucru observat în acest schimb de scrisori este reprezentativ pentru întreaga lor colaborare[4]. Prima traducere este varianta franceză a lui Hugo, iar celelalte două sunt în italiană (Maffei și Rusconi). Temeinicia cu care abordează textul nu se rezumă la prelucrarea fiecărui detaliu în parte, ci dovedește o percepție de ansamblu, o grijă pentru păstrarea miezului, a fondului afectiv al piesei. Parcurgerea variantelor consultate de către Verdi este grăitoare: „Dragă Boito, pentru cele trei versuri scrise de curând am consultat originalul: *For, sir, were I the Moor, I would not be Iago (De-aș fi maurul, n-aș mai fi Iago* tr.n.*)*. Hugo spune la fel: *Si j'etais le More je ne voudrais pas être Jago (Dacă aș fi maurul, n-aș vrea să fiu Iago* tr.n.). De asemenea, în traducerea Maffei: *... Quand'io potessi transformarmi nel Moro essere un Jago giá non vorrei ... (Când aș fi putut să mă transform în maur, n-aș mai vrea să fiu un Iago* tr.n.). Prin urmare, traducerea Rusconi nu e corectă … cu toate astea, nu mi-a displăcut: *Vedermi non vorrei d'attorno un Jago (Nu aș vrea să văd în preajma mea un Iago* tr.n.)." Răspunsul lui Boito e edificator cu privire la alegerile pe care muzicienii le-au făcut în prelucrarea textului literar: „Dragă Maestre, ceea ce urmează să scriu aduce a blasfemie: prefer propoziția lui Rusconi. Exprimă lucruri mai mari decât textul. Dezvăluie pizma lui Iago, buna-credință a lui Otello și anunță ascultătorului o întreagă tragedie a capcanelor. Pentru noi, care am renunțat la scenele minunate care au loc în Veneția unde sunt ilustrate toate aceste sentimente, fraza lui Rusconi este foarte utilă. Fidelitatea unui traducător trebuie să fie foarte scrupuloasă, însă fidelitatea celui care ilustrează cu propria-i artă o lucrare dintr-o altă artă poate fi mai puțin scrupuloasă, în opinia mea. Datoria traducătorului e să nu schimbe litera, misiunea ilustratorului e să interpreteze spiritul; primul e un sclav, al doilea e liber. Fraza lui Rusconi este infidelă, iar acest lucru reprezintă o greșeală pentru traducător; însă se încadrează destul de bine în spiritul tragediei, iar ilustratorul trebuie să folosească calitatea de față în avantajul său. Urmând acest raționament, ajungem la următoarele rezultate: *Adoptând eroarea lui Rusconi suntem de partea dreaptă.* Sugerez să rezolvăm în acest mod *problema conștiinței* pe care ai ridicat-o în scrisoarea ta de azi."[5] Fraza aleasă nu reproduce

[4] După finalizarea operei *Otello*, Verdi și Boito au mai colaborat pentru ultima operă compusă de Maestru, *Falstaff*. Libretul a fost adaptat de Boito după trei comedii shakespeariene.
[5] W. Weaver, *op. cit.* p.101

textual originalul, însă este încărcată de tot ce reprezintă Iago, iar prin sintetizarea versului inițial, libretistul o poate folosi în conturarea personajului său. În procesul de adaptare textul sursă trebuie redus, din moment ce cântatul ia mult mai mult decât vorbitul, iar în libret este păstrată doar esența, aspectele lipsă fiind înlocuite prin mijloace specifice artei sunetelor. Cu toate acestea, chiar dacă numărul actelor sau al scenelor este diminuat, creația artistică rezultată este impregnată de sensul inițial al piesei literare de la care a pornit. Dar până să se ajungă la acest rezultat, au fost necesari ani de muncă și implicare, într-un parteneriat artistic dinamic, complex și fermecător în același timp.

Corespondența propriu-zisă dintre compozitor și libretist începe în decembrie 1879. Până atunci, pe parcursul mai multor ani, editorul operelor lui Verdi și prieten foarte apropiat al acestuia – Giulio Ricordi – încercase prin diferite metode să-i pună în legătură pe cei doi, însă fără succes. Cu toate acestea, după ani de tatonări și insistențe, Ricordi își vede visul împlinit, fiind cel care reușește să armonizeze cele două personalități remarcabile, însă atât de diferite. Cu tenacitate, răbdare și insistență, el îi reunește pe cei doi în proiectul care se va dovedi un mare succes în lumea întreagă – *Otello* – rămânând la fel de iubit și apreciat odată cu trecerea timpului. Într-o scrisoare trimisă de către libretist Casei de editură Ricordi, el spune: „Tocmai pregătesc ciocolata.” (lv) De altfel, în dialogul dintre artizanii operei, *Otello* apare sub nenumărate apelative, titlul – inițial *Jago* – este schimbat pe parcurs, iar notele amuzante sunt prezente de ambele părți[6]. Însă, înainte de a-l cuceri pe „Maestro” (cum i se adresează Boito de cele mai multe ori), libretistul corespondează cu editorul pe tema noului proiect. Din tonul și conținutul scrisorilor sale pe această temă reiese dedicația și implicarea totală în proiect: „Cred că am găsit o formă care va servi în mod admirabil textul shakespearian și ilustratorul său muzical!...” (lvii). Timp de mai multe luni „complotează” cu Ricordi pentru a-l convinge pe Verdi să accepte proiectul, cu o grijă continuă de a prezenta un proiect demn de marele compozitor, dar și cu responsabilitate față de dramaturg, străduindu-se să urmeze și să condenseze ideile lui Shakespeare: „Nicio altă inițiativă din viața mea nu mi-a cauzat agitația și neliniștea pe care le-am simțit în aceste lunide luptă intelectuală și fizică.” (lxi) Iar toate aceste eforturi au fost răsplătite, după cum remarcă unul din biografii lui Verdi: „Mai mult

[6] Boito îi mai scrie lui Ricordi: „Voi veni în curând să te văd, cu ciocolata fierbinte și gata ... și cât de mulțumiți vom fi! ...” Iar editorul remarcă într-o scrisoare adresată soției lui Verdi – Giuseppina – implicată și ea în complotul celor doi: „Prin urmare ciocolata fierbe, fierbe, fierbe! ... La fel și eu! ...! (W. Weaver, *op.cit.* p.lxiii)

decât miile de cuvinte din partea lui Ricordi, a fost sinceritatea transparentă și dedicarea dezinteresată a lui Boito care au fost hotărâtoare în cele din urmă."[7]

Printre obstacolele pe care Ricordi le avusese de depășit se afla în mod special independența artistică a celor doi: pe de o parte Verdi, marele compozitor recunoscut și apreciat, însă prea implicat în redactarea libretelor, iar pe de altă parte Boito, poet și muzician deopotrivă.[8] Colaborarea lor începe în momentul în care Verdi primește de la Ricordi libretul operei *Otello* pentru a-l pune pe muzică. Un aspect interesant în aprecierea relației dintre muzician și scriitor și a evoluției acesteia în timp este redat de modul în care sunt adresate și apoi semnate aceste scrisori. Dacă la început se remarcă o admirație până la limita devoțiunii din partea libretistului, cu timpul, acesteia i se adaugă căldura unei prietenii profunde. Primele scrisori încep fie cu *Ilustre Maestre,* fie simplu *Dragă Maestre, Dragul meu Maestru*. Încheierile cuprind o paletă largă de termeni, fiind foarte diversificate: *mă declar al dvs. cel mai devotat, Arrigo Boito*; *multe, multe salutări soției; salutări cordiale; salutări din inimă; o strângere de mână afectuoasă, salutările mele cordiale casei* Saint'Agata *și dragilor ei locuitori,* etc. adăugând uneori scurte note - *Întotdeauna sunt fericit când pot să vă produc satisfacție* sau *Vă rog, nu mă menajați și puneți-mă la treabă; atunci când lucrez pentru dvs. sunt fericit.*Verdi se adresează aproape mereu cu *Dragă Boito*, semnând de asemenea folosind numeroase expresii, de la cele neutre la unele încărcate de afecțiune: *al tău, cu căldură; o strângere de mână afectuoasă; Peppina te salută, iar eu îți strâng mâna*, etc.

Prima scrisoare adresată lui Verdi afirmă poziția pe care libretistul și-o va asuma pe parcursul colaborării artistice dintre cei doi: „Ilustre Maestre, trimițându-vă certificatul de proprietate asupra libretului operei *Otello*, aș vrea să vă spun din nou că penița mea va fi în întregime la dispoziția dvs. pentru orice retușuri pe care le-ați considera necesare în textul operistic menționat mai sus. Fericit și mândru de a-mi fi putut asocia, în această clipă, numele cu gloria dvs., mă declar, al dvs. cel mai devotat, Arrigo Boito."[9] Verdi nu va ezita niciodată să se folosească de această ardoare de a fi slujit, după cum se remarcă din numeroasele sale intervenții în textul lui Boito. În același timp însă, îi semnalează acestuia fiecare schimbare pe care dorește să o facă, se sfătuiește cu el în privința modificărilor aduse și împreună dau mărturia unui proces de adaptare ce privește mereu la intenția dramaturgului și la mesajul poetic. Boito afirmă „Toate acestea au fost în mintea lui Shakespeare, toate sunt evidente în

[7] F. Walker, *The Man Verdi*, Chicago: University of Chicago Press, 1982, p.475, citat în W. Weaver, *op.cit.* p.lxii
[8] vezi W. Weaver, *op. cit.* xxxvii
[9] W. Weaver, *op. cit.* p.3

munca noastră," iar Verdi răspunde: Spune tot ce e necesar să spui și asigură-te că totul este explicat"[10].

De altfel, un fapt important descoperit prin parcurgerea corespondenței este măsura în care Verdi intervine în textele operelor pe care le compunea. Se știe că *Maestrul* se implica activ în tot ce ținea de creația spectacolului de operă, „Verdi își subjuga libretiștii ideilor sale privind dramaturgia, redactând el însuși structura dramaturgică a operei, scenă cu scenă, stabilind conceptele poetice. El considera astfel că datoria libretistului era doar de a traduce aceste concepte în versuri potrivite pentru a fi puse pe muzică. [...] Prin urmare, compozitorul a ocupat de fapt teritoriul libretistului, afirmându-și autoritatea asupra întregii făuriri a unei opere. Poetul devenea un simplu versificator."[11] Verdi îi scrie unuia dintre libretiștii săi: „Trebuie să-ți mărturisesc sincer (și haide să rămână un secret și vorbesc serios când spun un secret) că din moment ce noi doi suntem atât de departe unul de celălalt și pentru că s-ar putea să am nevoie uneori de modificări în metrică sau exprimare, sau să tai din text, [...] trebuie să-mi dai libertatea să fac astfel de retușuri după cum consider de cuviință, totuși, întotdeauna cu permisiunea ta."[12] Trebuie să fi fost foarte greu pentru un libretist ca, pe lângă toate constrângerile temporale, muzicale și de altă natură, să fie supus și constantei intervenții a compozitorului asupra muncii sale. În urma discuției cu mai mulți scriitori contemporani care s-au dedicat redactării de librete de operă, Corinne Desportes remarcă: „Libretul de operă e un gen destul de coercitiv, pentru că e destinat a fi pus pe muzică și scos pe scenă. Scriitorii care compun librete dau mărturie despre o experiență literară specială."[13] Marc Blanchet, poet și libretist francez, consideră redactarea de librete ca o experiență deosebit de constrângătoare: „Marc Blanchet agreează sonoritatea cuvintelor și puterea lor de evocare, însă, pentru a scrie un libret, trebuie să se limiteze în alegerile pe care le face, să nu exprime prin intermediul textului nimic din ceea ce muzica a exprimat deja, din contră, să se dedice servirii acțiunii cu termeni succinți care, alunecând în partitură, nu-i perturbă ritmul. E o muncă de precizie, de rigoare, căutarea unei scheme care să ducă la regăsirea virtuților măsurii și ritmului."[14] Marele avantaj al lui Boito a fost faptul că era în același timp și muzician și literat. Prin urmare, ceea ce inițial apărea ca o mare piedică în relația dintre cei el și Verdi[15], s-a dovedit în cele din urmă

[10] W. Weaver, *op. cit.* p.55
[11] W. Weaver, *op. cit.* p.xiv
[12] W. Weaver, *op. cit.* p.xiv, nota 1
[13] Corinne Desportes, „Le livret d'opéra, une affaire d'écrivain" în *Magazine littéraire*, no. 451, 2006-03, p.10
[14] C. Desportes, *op.cit.*, p.13
[15] „Boito era un poet înzestrat, însă este mai important faptul că, încă de la începutul carierei sale, nu a făcut niciun secret din profunda sa devoțiune față de reînnoirea teatrului muzical, iar una dintre cerințele acestei reînnoiri era

a fi cheia succesului acestei colaborări. La început de drum, viziunea lor diferea considerabil. Ceea ce i-a unit pe cei doi și a condus la capodopera de care ne bucurăm și astăzi în întreaga lume este reverența față de Shakespeare, considerația față de fiecare vers din *Othello* și grija pentru fidelitatea față de piesă, nu atât textual, cât mai ales în privința ideilor, a mesajului, a subtextului care se va regăsi în muzică.

W.H. Auden, libretist american și unul dintre cei mai cunoscuți scriitori ai secolului al XX-lea, a studiat ecartul existent între versurile unui poem și cele ale unui libret. În viziunea lui, „poezia e prin excelență un act de reflecție, un refuz de a se mulțumi cu exprimarea emoțiilor imediate pentru a înțelege natura a ceea ce este simțit. Din moment ce muzica are în esență un caracter imediat, rezultă că versul unui cântec nu poate fi poezie." Prin urmare, în cadrul muzicii nu poate fi vorba de jocuri de cuvinte sau ambiguități, iar pentru că muzica este în continuă mișcare, ascultătorul nu se poate opri să mediteze la cuvintele pe care le-a auzit. „O metaforă complicată [...], pentru a fi înţeleasă, are nevoie de mai mult timp decât îi poate acorda muzica." Pe de altă parte, doar o mică parte din cuvintele cântate sunt înțelese, prin urmare subtilitățile literare nu-și au rostul. Din contră, Auden consideră că unele cuvinte trebuie repetate de mai multe ori pentru ca acestea să fie percepute cel puțin o dată.[16] Astfel, Verdi și Boito nu fac altceva decât să transpună în conținutul muzical, din piesa originală, tot ceea ce nu poate fi exprimat în libret. Prin condensarea ideilor pe cele două planuri – literar și muzical – exprimate concomitent, exprimă întregul fond afectiv al piesei originale.

Un alt exemplu în acest sens îl reprezintă aria lui Iago, *Credo*. Acesta nu se regăsește în *Othello*, însă reunește elemente din solilocviile personajului și întruchipează atât de bine ticăloșia lui, încât lui Boito i se iartă îndrăzneala de a fi introdus un pasaj aparent fără legătură cu piesa originală: „Imi amintesc că nu erai mulțumit cu scena lui Iago din actul al doilea [...] Am sugerat că voi scrie un fel de *Credo Infam* [...] Uite câte răutăți l-am făcut să spună!" Verdi este în acord deplin, înțelegând subtilitățile: „Acest Credo e foarte frumos: extrem de puternic și shakespearian în toate sensurile."[17]

Atât desfășurarea evenimentelor cât și cheia personajelor se află în dialogul dintre cei doi creatori. Verdi: „Ce părere ai de personajul Otello? Scrie-mi câteva rânduri." Boito: „Otello

ca autorul să joace în dubla capacitate de poet și compozitor." (W. Weaver, *op. cit.* xiv) Cu toate acestea, prietenia cu Verdi urma să devină centrul existenței sale (W. Weaver, *op. cit.* xxxiii). El renunță la ambiția de a fi artistul complet întruchipat cu succes de Wagner – libretist și compozitor deopotrivă – pentru a se dedica colaborării cu Maestrul.

[16] cf. Ameille Aude, „Comment construire un livret d'opéra selon W. H. Auden", în *Caietele Echinox,* Jun 2009, Vol. 16, p341

[17] W. Weaver, *op. cit.* p.76

se aseamănă cu un om care se mișcă într-un coșmar, iar sub dominația fatală, crescândă a acestui coșmar el gândește, acționează, înaintează, suferă și comite cumplita crimă."[18] Dezbaterile pe seama personajelor, a evoluției acestora sau a relației dintre ele se raportează mereu la Shakespeare și la textul original. La fel și ambianța creată prin mijloace dramaturgice și prelucrată apoi prin procedee muzicale, precum tonalitatea adoptată într-un anumit pasaj, orchestrația sau ritmul. În cea de-a patra scrisoare adresată maestrului, Boito este preocupat de „acea atmosferă tainică a morții creată cu atâta grijă de Shakespeare" pe care se străduiesc amândoi să o redea cât mai fidel. Urmarea epistolei este o mărturie despre modul în care compozitor și libretist abordează adaptarea – *interpretarea* în cuvintele lor – și maniera în care tratează fidelitatea fată de original. „Toată lumea știe că *Othello* este o mare capodoperă, iar în măreția sa este *perfectă*. Această perfecțiune reiese (după cum știi mai bine decât mine) din extraordinara armonie a întregului și a detaliilor, din portretizarea profund analitică a personajelor, din acea logică extrem de riguroasă și *inevitabilă* care desfășoară toate evenimentele tragediei, din modul în care toate pasiunile implicate sunt observate și înfățișate, în special pasiunea dominantă. Toate aceste virtuți concurează pentru a face din *Othello* o capodoperă a artei. Retușarea, chiar și într-un singur loc, a unei lucrări de o asemenea frumusețe și înțelepciune nu poate fi făcută fără a-i diminua perfecțiunea."[19]

S-a scris mult despre accentul pe care Verdi îl punea pe implicarea în tot ce ține de spectacolul de operă, pe dramaturgia acesteia și pe calitățile de actori ale interpreților. Toate acestea pot fi observate în scrisorile sale în mai multe situații: atunci când își alege soliștii pentru interpretarea rolurilor, în stabilirea tuturor detaliilor ce nu țin de partea muzicală sau textuală, ci în special ce privesc aspectele tehnice, regizorale și scenografice, precum și consultarea altor spectacole și interpretări pentru ca totul să decurgă perfect. În acest sens, îl roagă pe Boito să meargă la diferite spectacole de operă, să asculte soliști și să-l informeze despre prestația lor: „Fii atent la calitatea vocii lor, la intonație și, bineînțeles, *inteligența* și *emoția*, mai presus de toate. Chiar dacă aceștia cântă prost, nu contează! Din contră, cu atât mai bine. Le va fi mai ușor să cânte cum vreau eu ..."[20] Mai mult, după ce redactarea operei este încheiată („Ultima notă din *Otello* a fost scrisă în Ziua Tuturor Sfinților"[21]), Verdi îl roagă din nou pe Boito să meargă la spectacol, însă de această dată la teatru, pentru a vedea cum îl

[18] W. Weaver, *op. cit.* p.7
[19] *ibidem*
[20] W. Weaver, *op. cit.* p.91
[21] W. Weaver, *op. cit.* p.112

joacă actorii pe Othello: „Dacă mergi să-l asculți pe Emanuel diseară, scrie-mi câteva rânduri mâine și spune-mi dacă am fost foarte pe alături! ...”[22] Raportul lui Boito nu întârzie: „N-am fost să-l văd pe Emanuel. E unul dintre cei mai mediocri actori, rece, monoton, dezagreabil. [...] Rossi și Salvini, aceștia sunt titanii! De la ei Tamagno (solistul ales pentru rolul *Otello* n.n.) ar mai fi învățat ceva; însă de la Emanuel nu ar fi putut învăța nimic și mi-aș dori ca el să nu fi asistat la acel spectacol. [...] În acest moment *Othello* deține comentariul său pe care *tu l-ai creat* și cu asta basta, nu are niciun rost să umbli să cerșești efecte de la alții.”[23] Soprana aleasă pentru rolul Desdemonei e *aproape* pe placul lui Verdi: „Doar în scena din primul act parcă lipsește ceva. Nu că nu și-ar executa solo-urile bine, însă le încarcă cu prea multă emfază și prea dramatic. Cu toate astea, vom avea mai multe repetiții și vom sta de ea până reușește să găsească nuanțarea potrivită pentru situație și pentru poezie.”[24] Cu Otello însă, lucrurile sunt puțin mai complicate: „Nu știu dacă ar putea efectiv să *exprime* acea melodie scurtă – *Iar tu, cât ești de palidă* – cu atât mai puțin – *Un sărut, un alt sărut* – în special din moment ce între al doilea și al treilea sărut sunt 4 măsuri de melodie pur orchestrală, care ar trebui umplute cu acțiunea delicată, în mișcare, pe care am imaginat-o atunci când am compus notele. Acțiune foarte ușoară pentru un actor adevărat, însă dificilă pentru ... altcineva.”[25]

Mai mult, Verdi se ocupa nu doar de soliști ci și de toate celelalte aspecte ce țin de operă: timp de peste șase săptămâni Maestrul „s-a devotat orchestrației finale, revizia ultimelor corecturi și detaliile practice ale producției. Aceste pregătiri au necesitat mai multe călătorii la Milano unde Verdi s-a întâlnit cu designeri, pictori și tehnicieni,”[26] în timp ce Boito se ocupa deja de răspândirea libretului și traducerea lui în franceză, iar mai târziu engleză. Toate eforturile lor au fost răsplătite odată cu succesul premierei din 5 februarie 1887 și al reprezentațiilor ce i-au urmat. Se observă, așadar, în conceperea și dezvoltarea unei piese ce aparține teatrului liric, complexitatea actului de creație și dăruirea celor implicați în toate aspectele acestuia. Mai mult, corespondența Verdi-Boito subliniază importanța unui element până acum considerat în plan secund – libretul – și certifică valoarea literară a acestuia. Cunoașterea lumii în care compozitorul și libretistul au conceput libretul și muzica operei *Otello* este esențială pentru înțelegerea și trăirea deplină a experienței artistice.

[22] *ibidem*
[23] W. Weaver, *op. cit.* p.114
[24] W. Weaver, *op. cit.* p.111
[25] W. Weaver, *op. cit.* p.96
[26] *idem* p.111

Libretul de operă de inspirație literară are o istorie de sute de ani, însă doar de curând a început să prezinte interes în rândul specialiștilor din domeniul literar, discutându-se chiar introducerea acestuia ca disciplină de studiu în ramura științelor umane. Principalele cauze ale acestei atenții deosebite acordate libretului în ultima vreme sunt, pe de o parte, revirimentul spectacolului de operă la finalul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, iar, pe de altă parte, implicarea unui număr din ce în ce mai mare de autori contemporani în redactarea de librete de operă sau în adaptarea unor creații literare mai vechi sau mai noi. Mai mult, începând cu secolul al XX-lea, opera s-a dezvoltat în strânsă relație atât cu formele literare, cât și cu creația scriitorilor care s-au ocupat de librete[27]. Prin urmare, nu e de mirare că libretul de operă începe să fie considerat tot mai des un gen separat și să fie studiat ca atare.

Referințe bibliografice:

1. Aude, Ameille, „Comment construire un livret d'opéra selon W. H. Auden”, în *Caietele Echinox,* Jun 2009, Vol. 16
2. Blake, Andrew, „‘Wort oder Ton’? Reading the Libretto in Contemporary Opera”, în *Contemporary Music Review*, Vol. 29, No. 2, April 2010
3. Desportes, Corinne, „Le livret d’opéra, une affaire d’écrivain” în *Magazine littéraire*, no. 451, 2006-03
4. Germano, William, „Reading at the Opera”, *University of Toronto Quarterly*, Summer 2010, Vol. 79 Issue 3, 2010
5. Weaver, William, ed., *The Verdi-Boito Correspondence*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994

[27] v. Andrew Blake, „‘Wort oder Ton’? Reading the Libretto in Contemporary Opera”, în *Contemporary Music Review*, Vol. 29, No. 2, April 2010, p. 188

ROMANIAN RESPONSES TO WILLIAM FAULKNER'S FICTION

Anca Mureșanu
Assist., PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: As the title suggests, the present article is dedicated to Faulkner's reception in Romania. Along the years much has been written on William Faulkner. Several books and numerous essays have been published on Faulkner's influence on Romanian literature. This article will deal with studies published in newspapers and magazines such as Contemporanul, Secolul 20, Tribuna, Convorbiri literare. By doing so, I intend to shed some light on some of the articles published on Faulkner due to the fact that they were not always insisted upon when mention was made of Faulkner's reception in our country.

Keywords: William Faulkner, critical reception, translations, articles, newspapers.

In what fallows I will offer a brief survey, in a chronological order, of the available articles, translations, prefaces, reviews and essays that were issued on the Southern author's reception in our country. The list opens with Mircea Ivanescu's essay on Faulkner published in Steaua magazine in 1962. The Romanian scholar sees Faulkner as one of the most important contemporary writers and as a representative of the American literature with its traditions and themes. As if anticipating Sorin Alexandrescu,(*William Faulkner*, Editura pentru Literatura Universala, Bucuresti, 1969) Ivanescu too portrays Faulkner as a chronicler of his time and space depicting a certain social environment characteristic to South America. The chronicle of Yoknapatawpha exceeds in its meanings the portrait of a closed, provincial world somewhere in America. It becomes a parable of the history of the United States after the Civil war with all the psychological and social drama it brought for the entire country. Yet, unlike Alexandrescu who chooses to portray Faulkner's characters in their positive traits, Ivanescu views them in their negative features: we no longer have an array of character typologies but the simple distinction between the Black and the White. The Black are ex slaves, living in precarious conditions and doomed to be inferiors forever, while the White are made up by a decayed and

sometimes degenerated aristocracy, by a bourgeoisie wishing to climb up the social scale by all means, by unhappy farmers.

Further on in the economy of the text, Ivanescu discusses Faulkner's writings into two parts: the beginning period and the second period of creation. The Romanian critic intends to improve the perception of Faulkner as a writer obsessed with his delirious phantasms, unable to explain their meanings and which had little to do with the real world. He believes that there is an obvious progress in these first writings of the attitude of their writer towards the world he describes and thus, towards the real life that this world stands for. (95) The second period of creation is marked by the writer's desire to offer a more realistic justification for the hard to decipher tragedies depicted so far in his writings. The essay ends with an analysis of Faulkner's poetics. Ivanescu does not see Faulkner as an experimentalist. He admits that his writings are characterized by a mastery of structure (virtuozitate de compozitie), (106), but he deems it futile: the sequences of interior monologues (that defy the normal chronology of events thus leading to an unnatural move back and fro sometimes within the same phrase), the deliberate withholding of decisive details and characters, the use of over elaborated sentences.

In 1965 Biberi Ion publishes in Gazeta Literara a short article on Faulkner's universe, mentioning the novelist's desperate need to create a world on its own, a fantastic one with a subjective character, next to the real world, a world inhabited with characters resembling those from the real life and allowing them to move freely according to their inner dynamism.

Same month, but this time in another magazine, Tribuna, Radu Badila mentions the need – when analyzing Faulkner's work – to take into account the role that the South and its problems play in Faulkner's novels and short stories. He blames Faulkner for not being able to understand that the meaning of the Civil War lays in the fight of the Black for freedom. The author believes that Faulkner considers the enslavement of the Black not as a means of the White to get rich but as a psychological drama.

According to Astra library, the next year witnesses the publication of two essays on Faulkner in Viata Romaneasca si Orizont. The first belongs to Alexandru Ivasiuc– *Destin si character in opera lui Faulkner* –and it is meant to be a study on Faulkner's characters and their ties with the ancient drama. The Romanian novelist portrays Faulkner as one of the last, if not the last creator of powerful characters ready to face their destiny. He sees in Faulkner's novels and stories many of the principles of the ancient drama. At first this may seem odd since Faulkner's style owes much to the baroque and not to the classics. The structure of his novels

is a complicated one, the plot is anything but linear and most of the time complicated by the existence of different narrators and different point of views. But behind all these differences, Ivasiuc identifies a characteristic common to the classics: the way Faulkner describes his characters. If the story – line is an intricate one, the way Faulkner creates his characters resembles that of the classics: the people that inhabit Faulkner's universe are reduced to their essential traits, they are placed in opposition to one another or they find themselves facing extreme situations. For Ivanescu they no longer represent character types but they are heroes in a literature which – as the Romanian novelist notices – celebrates the anti-hero. He also seeks to explain the idea of destiny which, in Faulkner's case, holds a special place: this destiny is no longer perceived as a curse but rather as a historic and psychological reality, an unavoidable one. Although Faulkner changes the notion of destiny, he keeps from the classics its unavoidable character. Faulkner's hero doesn't run from his destiny but he is rather defined by it, unable to exist outside it. Further on, Ivanescu brings to discussion another particularity of Faulkner's characters: they are all driven by their obsessions up to the point where they identify themselves with it. The Romanian critic concludes that the drama of such characters resides in their inability to live outside certain values – which they imposed on themselves – even when they realize that they are false ones simply because such values are part of themselves.

The second publication belongs to Stelian Balanescu and is entitled *Chei pentru Faulkner*. The article is meant to offer some keys to help us understand William Faulkner, who is seen as being more than a simple writer of fiction. Trying to decode Faulkner's realism, he brings to discussion such writings as *The Sound and the Fury, Absalom, Absalom!, Requiem for a Nun*. To narrate real events in an accurate way can be as important as narrating fiction and vice versa. What is important is not the way of telling or the manner adopted, for that matter, but that *je ne sais quoi*, that dimension remained hidden, which shapes the characters, the density of their drama and above all, what makes the reader accept that what is unfolding before his eyes is relevant for the real life (55). For Balanescu, the author should be part of this world, of the events, observing them. But according to the same critic, things are quite different in Faulkner's case. As the American novelist confesses, nothing that he writes about happens in real life, people and events alike belong to a different world. To be convincing – Balanescu continues – he even creates an imaginary world. Faulkner's fiction creates the world as much

as it reveals it. Just like his contemporaries, Balanescu too mentions the need to approach Faulkner's writings as a whole in order to fully understand it.

The next year, in 1967, Ioana Comino, publishes in Contemporanul, an article about the mythological coordinates of Faulkner's world, *Coordonate mitologice ale lumii faulkneriene*. Faulkner's world is once more described as a chronicle of the violent history of the South, an original cosmogony of a world that, by exceeding the concrete, geographical or historical data, acquires mythological scale (4). This cosmogony – deeply rooted in the author's reality – brings forward a unique world that lives in a strange place somewhere between history and legend. The critic notices a distancing from nature, which finds its correspondent in Faulkner's world in the Civil War which ends the natural cycle of life (this idea of the presence of a natural cycle of life is to be found in most of his writings). Everything is destroyed and a new world emerges, a world in which Faulkner's characters can no longer find their places. With no moral values to turn to, such characters turn their attention to the past, to that mythological golden age which – according to them – housed the lost moral values. Ioana Comino describes Faulkner's world as carrying the echoes of the author's puritan mentality, a world of the paradise lost, a place in which each generation to come must pay for the primordial sin. In this disoriented world Faulkner gives voice to the faith in humans, in their ability to endure and survive all hardship. He brings into this world some values which he considers eternally humane: love, honor, pity, compassion and last but not least, sacrifice.

In the year 1968 two critics, Pelin Mihai and Virgil Stanciu published articles on Faulkner in Ramuri – *Faulkner* and Steaua – *William Faulkner."Casa cu Coloane".* Mihai Pelin, like Ivasiuc before him, focuses on the idea of destiny. Faulkner is seen as being possessed by the dreadful thought that behind every gesture there is an ancestral, implacable metaphysics – transmitted from generation to generation – that each and every character tries desperately to oppose. With few exceptions, the characters inhabiting Faulkner's novels reveal themselves as being a whole, a single body. According to the Romanian critic, the characters are organized like a system of intercommunicable pots: despair or hope, happiness or sadness run up and down through these vessels like successive, strong waves.(8)

In Steaua magazine, Virgil Stanciu talks about the novel *The Mansion* (Casa cu Coloane). The Snopes are portrayed in all the negative characteristics that in the 20th century, unfortunately, gain more and more ground: the blind materialism, greed, stubbornness. The old – fashioned ideals of chivalry and nobility collapse only to make room to pettiness. Having no

scruples, the Snopes take possession over Jefferson turning it into a place where money becomes almighty. The Romanian critic sadly mentions that in such a world, there is no room for courage, honor or pride. The promoters of such notions are forced to become helpless viewers witnessing the disintegration of their moral values.

Virgil Stanciu also published in Steaua: *William Faulkner. "Orasul* in Febr. 1968 and *William Faulkner. Zgomotul si Furia*, in August, 1971.

One of our most important poets and translators, Mircea Ivanescu, publishes in 1969, in Secolul 20, an article entitled *Dostoievski si Faulkner*. As the title suggests, the article intends to shed some light on the connection between the Russian writer and the American novelist. Ivanescu reckons that the correspondence between these two writers is a spiritual one which resides in the use of similar artistic views and ethics. They share the same disposition to romantic style, the same rhetoric, their writing seems to abound in melodramatic episodes, they both identify themselves with their characters.

In an article published in Romania literara in 1971 (*William Faulkner. "Zgomotul si furia"*), Virgil Cristea discusses Faulkner as a representative of the so called subjective realism. He notices the rapid transformation of the structure of the novel along the 20th century due to the replacement of the author by his hero. But with Faulkner, there is more than just replacing one person by another. The author and the hero become one, thus adopting another point of view, a narrower, imperfect one but which has the advantage of being the only natural one. The modern writer is no longer an impersonal observer but tends to get involved in what is narrated by bringing real life into fiction.

The next year, 1972, brings to our attention 3 more articles on Faulkner. The first one, in a chronological order, belongs to Alexandru Ivasiuc who – six years after he published in Viata Romaneasca – publishes another article on Faulkner this time in Romania Literara. In this article entitled *Semnificatie universala [a operei lui Faulkner]*, the Romanian novelist approaches Faulkner from another perspective. He no longer talks about Faulkner's characters but focuses on Faulkner as a regional writer. Ivasiuc calls Faulkner "one of the most regional authors" (2) due to his lifestyle, his obsessions, the content of ideas of his writings, the source of inspiration. Although very attached to the moral values of the South, he was painfully aware of the abomination of the slave system that tried to justify itself through these moral values. He never left his native place, physically or spiritually.

A few months later Ioan Comsa publishes the article *Faulkner un inovator al artei narative* in Revista bibliotecilor. As the title suggests, this article is meant to acknowledge the universality of Faulkner's work. The Romanian critic points out that at the beginning, Faulkner's literary skills did not enjoy much public attention. However things are about to change when – returning to his native place – he writes *Sartoris*. Only then did he realize that his native region could be an inexhaustible source of inspiration and saw the possibility to make the most of this place by creating a Cosmos of his own. From here on – the Romanian critic notices – with few exceptions, Faulkner focuses his attention on the destiny of a few families living in Oxford, Mississippi and on the fate of people from Lafayette (Yoknapatawpha). The outcome is a cycle of novels and short stories dedicated mainly to the main descendants of the Sartoris and Compson and the trilogy of the Snopes. All theses writings bring to our attention the fascinating movie of the clash of interests, prejudices and passions that was unfolding in the South of the Unites States for more than a century. Faulkner's work – sometimes hard to decode – relentlessly seeks to render the complex subconscious psychology of his characters in an attempt to decipher the roots of their complicated code of ethics.

With *William Faulkner. Semnele timpului mitic: 75 ani de la nasterea lui Faulkner*, (publ. in Cronica) Sorin Parvu ends the series of articles published in 1972. The article is meant to be a study of two opposing attitudes: pride and modesty and the way they are portrayed in Faulkner's work. The characters that inhabit such a world are uninitiated children, young men awaiting for their initiation, lovers incapable to face life together, sensual women, de-humanized, dying elders, Black, White, Indians (13). According to Faulkner, pride (derives from the conscience of superiority) and modesty (the denial of pride) are two essential attributes of humans. The later involves the knowledge of Evil in its metamorphoses: the physical evil (Cash), the biologic evil (Dewey Dell, Eula Varner), the social evil (Isaac McCaslin), the psychical evil (Darl) and implies the acceptance of the fatality of Evil as redemption of the original sin. (13). Faulkner's hero does not have his or her place within exact historical coordinates: the space is something conventional and the time – a hectic game of past and present perspectives – eludes common sense comprehension, assigning itself the stillness of a myth. This feeling of a mythical time – eternal and at the same time present – is one of the most characteristic features of Faulkner's universe. When reading his novels one is left with the impression that Faulkner's hero is governed by time as much as time is governed by the hero. Time does not follow an objective chronology but is somehow at the hero's disposal. The

Romanian critic notices that the sequence of events is almost never a linear one; the past intercrosses the present and thus ceases to have meaning by itself. The present can be understood only in relation to the past and the past becomes noticeable by its intrusion into the present.

The renowned Romanian critic, Nicolae Balota also writes about Faulkner in a short article published in Romania literara, in 1973 (*Increderea in Faulkner*). He considers that the American author didn't make life easier for himself or his characters for that matter. Faulkner's heroes, even the most humble ones, are all troubled by a presence that torments and worries them.

A year after the publication of her volume of essays, (*Eseuri de literatura engleza si americana,* ed. Dacia, Cluj, 1973) Ana Cartianu publishes in Secolul 20 an article on Faulkner. She considers that Faulkner's novels integrate the romantic tradition of the American novel, the local realism and humoristic popular anecdote. What Faulkner does is to absorb the history of the South from witnesses and protagonists alike and create Yoknapatawpha Country. This cosmos is not an imaginary or regional chronicle but it becomes the colossal novel of the American consciousness as well as that of the humans in general. Within this world, the past, the present and the future constitute an inseparable body, the "atemporal seed" called eternity (188).

The year 1979 brings to our attention an article signed by Marcel Cozma (*Tipologii Faulkneriene*) and published in Amfiteatru in which Faulkner is seen as a creator of a mythology of the land. For the first colonists, the land means work and not obsession. It means an ancestral curse that will haunt their existence turning them into slaves. The land destroys the personality of its owners reducing them to a fight whose outcome is already established (2). Cozma then addresses the issue of the sacred and the profane. In Faulkner's case, these two are intertwined in a space objectively settled. However, the boundary line is a subjective one, due to the power of the man to access the sacred. He divides Faulkner's characters into three categories: the unaligned type (subiectul neutru), the initiated one and the profane one. The first type is perfectly adapted to the profane world unaware of the existence of a sacred one. Being denied the possibility to ascent, this particular type is placed outside sin and therefore outside the idea of retribution. For him, the world is not a labyrinth. The second type has access to the sacred structures through magic rituals. Cozma mentions here the journey of initiation undertaken by Isaac McCaslin (*The Bear*). The main character is granted access into the

labyrinth only after he gets rid of the earthly possessions – his watch and his compasses – and becomes initiated. He will not get lost in the labyrinth. The last type – denied the initiation into the sacred – is the one that commits the sin. They will be thrown into the labyrinth and thus condemned to death.

The next few years were relatively quiet in as far as such publications are concerned. However, the year 1985 bear witness to the publication of two articles signed by Mircea Mihaies (*Faulkner – intregul si* partea) and Nardin Mircea (*Rebreanu – Faulkner: drumuri si destine in lumea romanului*). Both articles address specific, narrow issues: Mihaies focuses on the novel *Sartoris* and its follow-up and Naidin's article, on the common aspects between the novel *Ion* and the trilogy *Catunul*, *Orasul* si *Casa cu coloane*.

Much of the criticism published after the revolution has been reprinted or slightly revised old material. In 2001, Constantin Toiu publishes an article entitled *Tatal nostru Faulkner* in which he sets to defend Faulkner. Talking about the American novelist reception to Europe, the Romanian translator mentions that Faulkner was not fully understood or appreciated for that matter. He brings to discussion three important French figures who criticized Faulkner: A. Gide, Malraux and Sartre. Faulkner is accused of being unable to create heroes with a soul – as defined by the European tradition, for his world which is seen as unequal, wild, even vulgar or for his style. Toiu defends Faulkner, concluding that – unlike the above mentioned critics – Faulkner's "word" carries the seal of the modern era. The impact is felt – in particular – by the "immature" literature like the Romanian one which is thus much more inclined to accept a role model, a "paternal figure".

Like Toiu before him, Nicolae Balota in his article *Lumini si umbre faulkneriene* (2007) considers that, with few exceptions, the critical reception of Faulkner's writings – both in the United States and in Europe – is a disappointing one, if not outrageous. He too mentions Sartre who views Faulkner's metaphysics as metaphysics of time which is nothing more than a reduction to the extreme of a novelistic universe. To defend his assessments, Balota talks about the existence in Faulkner's novels of numerous allusions to time in general, to the past in particular to the fact that the present does not exist but it "becomes" and many other examples that do not involve the presence of a specific metaphysics of time. Balota believes that in Faulkner's case, there is no past: the past events never cease to exist, to be part of the present and in its turn, the present is nothing more than a certain presence of the past. This article continues in fact the one published 34 years ago. Both articles stand evidence for his deep

consideration for the American novelist. Balota is genuinely impressed by Faulkner's trust in the man's ability not only to endure but to win against all odds.

Even if Faulkner has not been as admired in Romania as his contemporaries E. Hemingway or J. Steinbeck for instance, he has enjoyed a wide critical readership. The great number of books, articles, essays and translations stand testimony to this and accommodate a large number of interpretations. Faulkner has been perceived in different hypostases: as a humanist (S. Alexandrescu, N. Balota), realist observer (S. Alexandrescu, A. Cartianu, R. Lupan, V. Stanciu), linguistic experimentalist (N. Balota) or historiographer(S. Alexandrescu, N. Balota). But no matter how many interpretations he may have housed, Faulkner's reception in our country has been determined by this regional – universal duality. Faulkner's work is grounded in his native South, a land comprising both the souls and the soil of the American South encouraging comparisons between its mythical and "real" history. At the same time, much of the events narrated as well as the character types are illustrative of the human condition everywhere in space and time. Therefore it doesn't come as a surprise that much of the criticism before 1989 intensively dwell upon this regional identity of the novelist, highlighting his preoccupation with the plight of the downcasts and the dispossessed and the social injustice. In as far as the post revolutionary criticism is concerned we notice a shift in the critical approach – now criticism is mainly stylistic. This is also a time when Romanian critics feel urged to defend the American writer against an earlier rather negative reception in Europe. However, in Romania his reception is a positive one almost all his work being translated.

According to many renowned critics of the American literature reception in our country – Dan Grigorescu, Mircea Popa, Ioan Comsa to name just a few of them – in the years after the Second World War emphasis is laid on a more profound knowledge of the American culture . The 1930s and 1940s and then the 1950s – 1960s set the scene for the reception of American literature in Romania, first and foremost through the help of numerous translations which reach the climax in the 80s and 90s. Therefore, the late 60s and early 70s witness an outburst of translations from Faulkner published especially in Secolul 20. The year 1962 marked the publication of the first translation from Faulkner, *The Mansion*, translation belonging to Fanus Neagu and A. Leicand. Later on, between 1966 – 1974, *The Bear* (Ursul) and *Light in August* (Lumina de august) were translated by Radu Lupan to be followed by the trilogy *Catunul*, *Orasul* si *Casa cu coloane* translated by Eugen Barbu si Andrei Ion Deleanu; *Zgomotul si furia* and *Absalom!Absalom!* by M. Ivanescu and last but not least *Pe patul de moarte* by H. Popescu

and Paul Goma. During this same period – but different publications – we mention the following translations in a chronological order: *Victorie* (Margareta Sterian, 1957), *Nechemat in tarina* (Eugen Barbu si Andrei Ion Deleanu, 1964). The rest of the 70s and 80s were less propitious in as far as translations were concerned: *Neinfrintii* by Virgil Stefanescu-Draganesti (1978) and *Sartoris* by Mircea Ivanescu (1980). The post revolutionary period opens with *Pogoara-te, Moise* by Mircea Ivanescu (1991) and continues with *Gambitul calului* by Radu Lupan (1993), *Recviem pentru o calugarita* by Mircea Invanescu (1995), *Sanctuar* by Mircea Ivanescu (1996), *Hotomanii* by Mircea Ivanescu and *Steaguri in tarana* by Mircea Ivanescu (1999)

Bibliography:

1. Badila, Radu. *William Faulkner. Nechemat in tarana.* publ. in Tribuna , 9, no.10, 11 martie 1965, pag.2

2. Balanescu, Stelian. *Chei pentru Faulkner*. publ. in Orizont, anul XVII, mai, 1966, pag.55-57.

3. Balota, Nicolae. *Increderea in Faulkner*. publ. in Romania literara, 5, no.34, 17 aug., 1973, pag.13

4. Balota, Nicolae. *Lumini si umbre faulkneriene*. (I-II), publ. in Convorbiri literare, 141, no.6, iun, 2007, pag.14-17; nr.7, iul.2007, pag. 12-14

5. Brezianu, Andrei. *Poarta nestiuta intre ochiul ursului sadovenian si "Ursul" lui William Faulkner*. publ. in Luceafarul, an. 22, no.43, 27 oct., 1979

6. Cartianu,Ana. *Faulkner*. publ.in Secolul 20, no. 11-12, nov.-dec., 1974, pag.188

7. Comino, Ioana. *Coordonatele mitologice ale lumii faulkneriene.* publ. in Contemporanul, no.28, 14 iulie, 1967, p.2

8. Comsa, Ioan. *Faulkner. Un inovator al artei narative.* publ. in Revista bibliotecilor, 25, no.9, sept., 1972, pag.556-557

9. Cozma, Marcel. *Tipologii faulkneriene*, publ. in Amfiteatru, 14, no.2, febr. 1979, pag.2

10. Cristea, Virgil. *William Faulkner. "Zgomotul si furia"*. publ. in Romania literara, 4, no.44, 28 oct., 1971, pag.3

11. Ioan, Biberi. *Universul lui William Faulkner*. publ. in Gazeta Literara, 12, no.11, 11 martie, 1965, pag.8

12. Ivanescu, Mircea. *Dostoievski si Faulkner*. publ. in Secolul 20, no.4, aprilie 1969, pag.209-212.

13. Ivanescu, Mircea. *William Faulkner. Confluente.* publ. in Steaua, III, anXIII, 1962, 10 oct., pag.89 – 111.

14. Ivasiuc, Alexandru. *Destin si character in opera lui Faulkner.* publ. in Viata Romaneasca, no.5, mai, anul XIX, 1966, pag.130-140.

15. Ivasiuc, Alexandru. *Semnificatie universala[a operei lui Faulkner]*. publ. in Romania literara, 5, no.28, 6 iul.,1972, pag.2

16. Mihaies, Mircea. *Ce ramane. William Faulkner si misterele tinutului Yoknapatawpha*. ed. Polirom, Iasi, 2012

17. Mihaies, Mircea. *Faulkner – intregul si partea*. publ.in Revista de Istorie si Teorie Literara, an.33, 3, iul-sept., 1985

18. Naidin, Mircea. *Rebreanu – Faulkner:drumuri si destine in lumea romanului*. publ. in Tribuna, 29, no.48, 28 nov., 1985, pag.5

19. Parvu, Sorin. *William Faulkner. Semnele timpului mitic: 75 ani de la nasterea lui Faulkner*. publ. in Cronica, 7, no.39, 23 sept., 1972, pag.13

20. Pelin, Mihai. *Faulkner.* publ. in Ramuri, 5, no.18, 15 august, 1968, pag.8

21. Stanciu, Virgil. *William Faulkner "Casa cu coloane"*. publ. in Steaua, 19, no.11, noiembrie, 1968, pag 124-125.

22. Stanciu, Virgil. *William Faulkner. "Zgomotu si furia"*. publ. in Steaua, 22, no.7, august, 1971, pag.32-33

23. Stanciu, Virgil. *William Faulkner."Orasul"*. publ. in Steaua, no.2, febr. 1968, pag.96-97.

24. Toiu, Constantin. *Tatal nostru Faulkner*. publ. in Romania literara , 34, no.18, 9-15 mai, 2001, pag.8

25. Unghenaru, Mihai. *Padurea de simboluri*. publ. in Cartea romaneasca, Buc.,1973

26. Unghenaru, Mihai. *Padurea de simboluri*. publ.in Cartea romaneasca, Bucuresti, 1973

THE FABLE AS AN INSTRUMENT OF MORAL EDUCATION

Olga Kaiter
Assist. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: The literature offers the reader a universe of thought, where coherence, clarity of expression and notions of general knowledge become completely evident. Satirizing some Moravians, mentalities and mistakes specific to humans and society, the fable follows the correction of these negative aspects. Therefore, fables determine the reader's reflection on the ethical values of humanity and subsequently, the reader's assimilation of some moral behaviour patterns. The aesthetic side is rendered by comic situations, which appear in various forms – humour, satire or irony – in order to create good mood, but also a critical attitude towards certain human types.

Keywords: Fabel, Moral, Erziehung, Antike, Aufklärung, Vernunft, Wahrheit

Die Fabel gehört zu den ältesten literarischen Arten der Weltliteratur. Der Begriff lässt sich auf das lateinische Wort "fabula"zurückführen und das bedeutet Geschichte, Erzählung.

Heute verwendet man den Begriff "Fabel", um eine Tiererzählung (Pflanzen oder Dinge sind seltener) in Vers oder in Prosa zu bezeichnen, in der eine allgemein gültige Lebensweisheit oder eine moralische Wahrheit vermittelt werden, die aber auch einen moralischen Lehrsatz am Ende der Geschichte enthält. Die Auseinandersetzungen und die Konflikte zwischen Tieren mit menschlichen Eigenschaften sind eine wichtige Themenquelle für die Fabeln. Sprechende Tiere, Tiere, die die listigen Menschen darstellen, wie zum Beispiel der Fuchs, Tiere, die von viel Weisheit und Klugheit zeugen, wie die Eule und nicht zuletzt der König der Tiere, der Löwe, beweisen, dass menschliche Eigenschaften viele Menschen mit bestimmten Tierarten verbinden. Die Kürze der Fabel soll der Überschaubarkeit des Geschehens dienen.

Was die Entstehung der Fabel betrifft, wurde bewiesen, dass es Fabeln schon bei den alten Ägyptern, den Pyramiedenbauern gab. Als Schöpfer der Fabel gilt Äsop, ein gebildeter Sklave, der um 550 v. Chr. im antiken Griechenland auf der Insel Samos lebte. Nach einiger

Zeit wurde er freigelassen und zum Gesandten eines griechischen Königs ernannt. Äsop hat Fabeln indischer und griechischer Herkunft gesammelt und aufgezeichnet und er hat sie in den griechischen und römischen Schulen eingesetzt. Seine Fabeln haben einen so groβen Eindruck auf die Menschen gemacht, dass man alle Fabeln, auch die, die man sich schon vor ihm erzählt hatte, Äsop zuschrieb. Und schlieβlich glaubte man, Äsop sei der Erfinder der Fabel. Der Beitrag dieses Fabeldichters ist aber unbestreitbar. Seine Fabeln beziehen sich auf die geschichtlichen Vorgänge seiner Zeit und dadurch gewinnen sie an Bedeutung. Zu seinen Lebzeiten kam es besonders in den Städten an der ionischen Küste Kleinasiens zwischen den herrschenden Adelsschicht und dem Volk zu erheblichen Spannungen. In den Fabeln von Äsop wird deutlich, dass sich das Volk auch der Fabel als Mittel im Kampf um mehr Freiheit und mehr Rechte bediente. Für viele Fabeldichter sind jedoch die Motive und die Figuren sowie die Kompositionsprinzipien der Fabeln von Äsop eine wichtige Inspirationsquelle. In Äsops Fabel Der Rabe und der Fuchs sind die Protagonisten zwei Tiere, die sich seit der Antike immer wieder um das Fressen streiten. Die Rollenverteilung ist deutlich, der schlaue, listige Fuchs ist der Gewinner, der dumme Rabe hat das Nachsehen. Die Moral, die Äsop damit anführt ist relative einfach: Der Dumme wird am Ende der Verlierer sein und seine Dummheit wird bestraft. Ebenso wie seine Eitelkeit und Selbstgefälligkeit.

In der Fabel Löwe, Esel und Fuchs teilt der Fuchs die Beute so gewitzt auf, dass er einen kleinen Teil behält und mit dem Leben davon kommt. Hier verweist der Fuchs auf die Handlung des Esels, er zeigt dadurch einen Lernprozess auf und dadurch beweist er, dass der Verzicht in manchen Situationen auch gut sein kann.

Die Fabel von Äsop Der Hase und die Schildkröte hat auch eine erzieherische Botschaft. In dieser Fabel ist nicht die Schildkröte, die die Handlung vorantreibt, es ist aber der Hase. Seine Selbstüberschätzung und der daraus resultierende Hohn ist die wahre Ursache für das ungleiche Rennen. Im Vordergrund steht nicht die Sympathie für die Schildkröte, sondern um die Antipathie gegen den Hasen und das ist auch die Lehre: Hochmut kommt vor dem Fall. Die Schildkröte ist zuerst nur das ausführende Organ. Sie läuft nur und das tut sie mit Beharrlichkeit. Der Hase erkennt die Sinnlosigkeit des Rennens und wählt die Ruhe. Das bewirkt den Triumph der engstirnigen Schildkröte am Ende, die sich als die Schnellste feiern lässt.

Einen besonderen Beitrag zur Entwicklung der Fabel leistete der Fabeldichter Jean de La Fontaine im 17. Jahrhundert, der teilweise im groβen Schloss Versailles des französischen

Königs Ludwigs XIV lebte. Er konnte auf diese Weise alle Missstände am Hofe des Königs beobachten aber er dürfte sie nicht kritisieren. In der Umgebung des Königs erkannte er mehrere Menschentypen wie die eingebildeten dummen Adeligen, die faulen Schmeichler, die Sänger und die Musiker und viele andere, die von den Geschenken des Königs und der anderen Adeligen profitierten. Da La Fontaine all diese politischen und gesellschaftlichen Missstände und besonders das menschliche Verhalten der Mächtigen, ihre Fehler und Schwächen nicht aufdecken und kritisieren konnte, benutzte er die Fabeln. Er verlegte das Geschehen in die Welt der Tiere, um die Dummheit, die Faulheit, die Eitelkeit, die Machtgelüste, die Schlitzohrigkeit, die Überheblichkeit der Menschen zu entlarven. Nicht selten ergänzten das Gesellschaftsbild auch die sozialen Tugenden.

Eine Zeit lang gerieten die Fabeln in Vergessenheit. In der höfischen Kultur des Barocks gab es wenig Interesse an Fabeln, aufgrund ihrer Schlichtheit des Stils und der Aussagen, die realitätsbezogen waren und sich an den Bürger richteten.

Mit dem Beginn der Aufklärung im 18. Jahrhundert entsteht auch der Wunsch nach Vernunft und Verstand, Denken und Sinneserkenntnis. Die Enthüllung der Wahrheit wird in dieser Epoche zum Ideal der Aufklärer. Die Schriftsteller fordern folglich die Vermeidung des Fantastischen, sie wollen Klarheit und Deutlichkeit in Aufbau und Stil. Ihr Zweck ist die Bildung und die Erziehung ihrer Leser zur Moral. So wird die Fabel als didaktische Gattung wiederentdeckt. Viele Fabeldichtungen und theoretische Abhandlungen über die Fabeltheorie erscheinen in dieser Zeit. Gottsched, Breitinger, Gellert, Lessing, Herder und viele andere haben sich damit beschäftigt.

Die Untersuchungen haben herausgefunden, dass die Fabel in dieser Zeit mehrere Funktionen hatte. Bei Christian Fürchtegott Gellert hatte die Fabel die Funktion der Unterhaltung, bei Gotthold Ephraim Lessing der zielgerichteten Erkenntnis, während bei Gottlieb Konrad Pfeffel die Fabel politisch engagiert war. Häufig hatten die Fabel eine aggressiv-sozialkritische Funktion, weil die Autoren die Probleme und die Konflikte aus den verschiedenen Bereichen des menschlichen Lebens bewusst machen wollten und auch Lösungsstrategien dazu anbieten. Trotz ihrer knappen Form, hatte die Fabel einen witzig-satirischen Charakter als Ausdruck der Unzufriedenheit der Autoren in der Gesellschaft.

Lessings Fabeln sind aber mit den Maβstäben des aufgeklärten Denkens des 18. Jahrhunderts eng verbunden. Einige Schlagwörter sind in diesem Sinne aufschluβreich: die Vernunft als Maβstab des persönlichen und gesellschaftlichen Handelns. Das Selbstdenken,

das dem Menschen beim Überwinden der "selbstverschuldeten Unmündigkeit" helfen soll, steht im Mittelpunkt des Denkens von Kant.[1] Durch die Anstrengung, die Wahrheit zu finden, kann der Mensch seine Kräfte erweitern. Der Vernunftgebrauch kann bei der Ausbildung der Fähigkeiten des Menschen helfen. Wenn der Mensch selbständig denkt, kann er die Wahrheit nachforschen und dadurch seine Persönlichkeit entfalten.

Der Fortschrittsglaube und das positive Menschenbild ist auch ein Kennzeichen dieser Epoche. Dementsprechend wird der Mensch positiv, als ein Wesen begriffen, das die Anlagen besitzt, sich weiterzuentwickeln. Hinter dem Fortschritt zur Vollkommenheit steht der Vernunftgebrauch zukünftiger Generationen.

Die Idee der Gleichheit aller Menschen prägt das Bild der Aufklärung. Jeder Mensch muss frei sein, sich seines Verstandes zu bedienen, sich selbst und seine Umwelt auzudecken.

Die Hinwendung zum Diesseits und die Religionskritik bedeuten eine Abkehr von den Dogmen der christlichen Kirche. Die Religionskritik und die Hinwendung zum Diesseits hängen miteinander zusammen, genauso wie die Hinwendung zum Diesseits mit einer Fokussierung auf das Individuum und seinen persönlichen Vernunftgebrauch. Die Entwicklung der Naturwissenschaften und deren Ergebnisse standen oft im Gegensatz zu dem Schöpfungkonzept aus der Bibel. Als Erkenntnismittel erscheint Gott folgerichtig nicht mehr, aber damit versuchte man ihn jedoch keineswegs aus der Welt des Seienden zu verdrängen.

Die Darstellung der Hauptmerkmale der Aufklärung ist ein Beweis der Notwendigkeit der Entstehung der Fabel. Die lehrhafte, moralische Absicht von Fabeln hat eine enge Verbindung mit der Philosophie dieser Zeit. Deshalb spricht man oft in dieser Epoche von philosophischen Fabeln. Das sind philosophische Dichtungen, in denen die Fabelautoren sich der Philosophie bedienten, um ihre moralischen Lehren angenehmer und deutlicher auszudrücken. Die Protagonisten sind Tiere, die sprechen und handeln, als ob sie mit menschlicher Vernunft begabt wären.[2]

Johann Christoph Gottsched und Johann Jakob Breitinger heben die Bedeutung der Moral einer Fabel hervor. Der aufklärerische Gedanke der Belehrung des Menschen in angemessenem sittlichen Verhalten dominiert in ihren Dichtungstheorien. Gottsched äusserte sich zu den Fabeln von Äsop, dass "dieser seine Tiererzählungen geschrieben habe, um seine

[1] Immanuel Kant, *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften. Mit einem Text zur Einführung von Ernst Cassirer*, Hrsg. V. Horst.Brandt, Hamburg, 1999, S. 20.
[2] Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Verlag Breitkopf Leipzig, 1730, S. 87.

Leser dadurch zu erbauen", und zwar, so darf man ergänzen, vornehmlich in moralischer Hinsicht.[3]

Johann Joachim Winckelmanns Überlegungen über die bildende Kunst der Antike und die Folgerungen für die Gegenwart lassen sich auch in dem Bereich der Fabel identifiziren. " Der Fabel ist es wie allen parabolischen Gattungen zueigen, dass sie das Gemeinte hinter Allegorien oder, ganz allgemein, Bildern verbirgt. Und nicht, um es zu verwischen, sondern, um die Verstandeskräfte durch die Suche nach Wahrheit zu fördern."[4]

Eine ähnliche Stellungnahme hat auch Jean- Jaques Rousseau in seinem berühmten Erziehungsroman Emil , bezüglich des selbständigen Entdeckens der Fabelmoral. Er fordert auch die ausformulierte Moral einer Fabel zu streichen. "Wer alles sagt, sagt wenig, denn am Ende hört man ihm nicht mehr zu."[5] Der Fabelleser muss zunächst wirkliche Erfahrungen sammeln, bevor er die abstrakte Moral einer Fabel für sich nützlich macht. Für Rousseau ist die Fabel nur ein Hilfsmittel, um die persönliche, konkrete Erfahrung auf allen Bereichen des Lebens aufzudecken.

Mit der Fabeltheorie war auch Gotthold Ephraim Lessing sehr beschäftigt. Für ihn ist der moralische Satz der Kern jeder Fabel und gleichzeitig ihr "Endzweck." Um diesen "Endzweck" zu erreichen, muss die Fabel eine Handlung haben, die als Folge von Veränderungen beschrieben werden könne. Die Handlung müsse nur Elemente enthalten, die den moralischen Lehrsatz verdeutlichen können.[6] Die Beschränkung des Dichters auf die nötigen Elemente für die Vermittlung der Moral gilt als wesentliches Prinzip seiner Theorie. "Wenn ich mir einer moralischen Wahrheit durch die Fabel bewusst werden soll, so muss ich die Fabel auf einmal übersehen können; und um sie auf einmal übersehen zu können, muss sie so kurz sein als möglich. Alle Zieraten aber sind dieser Kürze entgegen, denn ohne sie würde sie noch kürzer sein können."[7]

Lessings Fabel lässt sich als radikal wirkungsorientiert beschrieben. Die Funktion der Fabel ist, dem Leser eine Lehre zu vermitteln, die ihm bei der Orientierung im Leben helfen soll. Diese Lehrwirkung wird in den Fabeln von Lessing durch die Tierfiguren erreicht, die

[3] Johann Christoph Gottsched, „Die Schauspiele und besonders die Tragödien aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen". In: *Schriften zur Literatur*. Hrsg.v.Horst Steinmetz, Stuttgart, 1998, S. 6.
[4] Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst/ Sendschreiben/Erläuterungen*, Kap.2, Stuttgart, 2003.
[5] Jean- Jaques Rousseau, *Emil oder über die Erziehung*. Übersetzt v. Ludwig Schmidts, 6. Auflage, Paderborn u.a., 1983, S. 225.
[6] Gotthold Ephraim Lessing, „Fabeln und Erzählungen. Abhandlungen über die Fabel" in: *Werke in 5 Bänden*, Bd. 5, Weimar, 1959, S. 166-167.
[7] Ibid., S. 189.

menschliche Charaktereigenschaften haben. Dieses Prinzip funktioniert, weil die Nennung von Tiernamen "die allgemein bekannte Bestandheit der Charaktere von ihnen beim Leser aktiviere. Die Fabel selbst wird kürzer, weil sie auf diese Weise leichter vom Leser überschaut und aufgenommen werden kann. Die Tiere helfen dann bei Vermittlung der Lehre."[8]

Ein häufig auftretendes Motiv in Lessings Fabeln ist das der Selbstbescheidung. In der Fabel Zeus und das Pferd ist das Pferd mit seiner natürlichen Konstitution nicht zufrieden. Aber nach dem Gespräch mit Zeus stellt er sich mit seinen natürlichen Anlagen zufrieden.

Auch in der Fabel Zeus und das Schaf wünscht sich das Tier eine andere körperliche Eigenschaft und zwar stärker zu sein. Er hat kein Vertrauen zu Zeus und lehnt dessen Veränderungen aus Angst vor den Folgen ab. In den beiden Fällen fürchten die Tierprotagonisten vor den Konsequenzen und ihre Entscheidung ist ein Resultat ihres Verstandes. Eine zu den beiden Fabeln passende Lehre wäre: Besinne dich, ob du alles bedacht hast, ehe du die Erfüllung deiner Wünsche nachgehst. Damit wird auch gezeigt, dass man vernünftig sein soll, wenn man eine Entscheidung treffen soll. Bei Lessing heiβt diese Lehre: Gebrauche deinen Verstand und entwickle deine geistige Möglichkeit durch Belehrungen weiter.[9]

Das Motiv der Beschränkung auf seine eigenen Möglichkeiten ist von Lessing in seinen Fabeln nicht immer positiv angesehen. Die Moral der Fabel Die Gans steht im Gegensatz zu den beiden angesprochenen Zeusfabeln. Die Gans ist auf ihr schwanenweiβes Gefieder stolz und bleibt trotz aller Mühen schwanenweiβ, da ihr keine andere Möglichkeit angeboten wird. Die Lehre kann in diesem Fall nur negativ sein: Der Mensch kann nicht aus dem von Geburt an festgelegten Seinsbereich ausbrechen und jeder Versuch es durchführen, kann schlechte Folgen haben. So lässt sich vielleicht auch die Tatsache erklären, dass der Bürger seiner bürgerlichen Schicht verhaftet bleibt und keine Möglichkeit hat, sich dem Adelsstand anzunähern.

Ein anderes Beispiel ist die Fabel Der Wolf und das Schaf, in der Lessing die Herrschaftsverhältnisse in den Vordergrund bringt. Genau wie bei Äsop treffen sich die beiden Tiere an einem Fluss. Durch das Wasser getrennt, hat das Schaf mehr Mut, um den Wolf verbal anzugreifen. Die hochmütige Antwort des Wolfs, dass Wölfe allgemein Geduld mit Schafen

[8] Gotthold Ephraim Lessing, „Fabeln und Erzählungen. Abhandlungen über die Fabel, 2. Abhandlung von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel" in: *Werke in 5 Bänden*, Bd. 5,Weimar, 1959, S. 189.
[9] Gotthold Ephraim Lessing, „Fabeln und Erzählungen. Abhandlungen über die Fabel" Kap.3 in: *Werke in 5 Bänden*, Weimar, 1959.

hätten, führt zum Gedanken, dass der Stärkere, wenn er in einer schwächeren Position ist, sein Verhalten mit Scheingründen zu rechtfertigen versucht. Der Wolf behält seine höhere Position und er braucht dazu keine Rechtfertigung für sein Verhalten. In der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts kann das Verhalten des Schafs auch als Ausdruck der Emanzipation des Schwächeren verstanden werden. Es kann den Bürger symbolisieren, der sich emanzipiert hat. Das Schaf verspottet den Wolf aber nicht unbedingt, weil es seine höhere Position einnehmen möchte. Denn es ist "besser Unrecht leiden als Unrecht tun."[10]

Die Moral der Fabeln bei Lessing ist von den Ideen der Selbstbeschränkung auf den bürgerlichen Wirkungsbereich geprägt. Lessings Fabeln üben Kritik, weil sie erziehen wollen. Der Inhalt der Fabeln kann als Appell an die Vernunft des Lesers verstanden werden. Einerseits wird der Leser aufgefordert und ermutigt, sich vernünftig mit dem zufriedenzugeben, was er schon besitzt. Andererseits fordert die Struktur der Fabel, dass der Leser sein eigenes Verstand bei der Entzifferung der Moral benutzt. Denn der Zweck des Textes ist die Erziehung des Menschengeschlechts.

BIBLIOGRAPHIE:

1. ÄSOP, Fabeln. Hrsg. und übersetzt v. Rainer Nickel, Düsseldorf/Zürich, 2004
2. BAUER, Franz J., Das lange 19. Jahrhunderte (1789- 1917): Profil einer Epoche, Stuttgart, 2004.
3. FISCHER, Hans-Joachim, "Fabeltiere – im Spiegel der Tiere den Menschen erblicken", in: Sache-Wort-Zahl 86, 2007.
4. GELLERT, Christian Fürchtegott: "Von dem Nutzen der Fabel" in: Texte zur Theorie der Fabel, Hrsg.v. Erwin Leibfried u. Josef M. Werk, Stuttgart, 1978.
5. GOTTSCHED, Johann Christoph, Versuch einer Critischen Dichtkunst, Verlag Breitkopf, Leipzig, 1730.
6. GOTTSCHED, Johann Cristoph, "Die Schauspiele und besonders die Tragödien aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen" in: Schriften zur Literatur. Hrsg.v. Horst Steinmetz, Stuttgart, 1998.
7. KANT, Immanuel: Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften. Mit einem Text zur Einführung von Ernst Cassirer. Hrsg.v. Horst Brandt, Hamburg, 1999.

[10] Franz J. Bauer, *Das lange 19. Jahrhundert (1789- 1917): Profil einer Epoche*, Stuttgart 2004, S. 68.

8. LESSING, Gotthold Ephraim, “Fabeln und Erzählungen. Abhandlungen über die Fabel” in: Werke in 5 Bänden , Bd. 5, Weimar, 1959.

9. ROUSSEAU, Jean-Jaques, Emil oder über die Erziehung. Übersetzt v. Ludwig Schmidts, 6. Auflage, Padeborn u.a., 1983.

10. WINCKELMANN, Johann Joachim, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst/Sendschreiben/Erläuterungen, Kap.2, Stuttgart, 2003.

THE LANGUAGE OF THE SELF IN JONATHAN COE'S THE TERRIBLE PRIVACY OF MAXWELL SIM

Adina Pruteanu
Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: Jonathan Coe's novel, The Terrible Privacy of Maxwell Sim, is a compelling story of the contemporary society with all its anxiety, fears, wishes and hopes, a society which may create, alter but also swallow up, even annihilate or dissolve identities. The present paper aims at illustrating the resourceful ways in which the quest for identity and the image of identities (dis)connecting one another are depicted.

Keywords: identity, self, dialogue, communication, otherness

Identity has been given multiple interpretations, one of them considering it as a "configuration of the self that develops over time" (McAdams, 2006:7). This configuration may result from "the interaction in the social world" and may "in turn guide interaction in the social world" (Simon, 2004:2). These assumptions may well function in case of Maxwell Sim, the main character of Jonathan Coe's novel, The Terrible Privacy of Maxwell Sim, a novel that tells us about people and the paradox of feeling lonely in a world in which human interconnection should be more facile due to advanced technology. Max, as he is called throughout the novel, is a genuine embodiment of a "dialogical self", or a "dynamic multiplicity" of different "positions or voices in the self "(Hermans, 2010:7). One of Max's "positions" seems to be that of a "modern self" (Hermans, 2010:4), engendered by his tendency to isolate himself and by his failure in establishing basic contacts with those around him. He is also an instance of a "post-modern" self, as he is characterized by "sensitivity and openness to the multiplicity and flexibility of the human mind", but also by "pessimism and lack of hope" (Hermans, 2010:6). These two facets of his own self, or identity, intermingle, but they may also have a "dialogical relationship" with other people's identity, each contributing, thus, to Max's own development. Max, a forty-eight after-sales customer liaison officer, finds himself

alone in his travel through life. He lacks powerful social skills and makes great efforts to communicate with those around him. The permanent dialogue carried on within his "self as the society of mind"[1] (Hermans, 2010:1) reflects his place on the road of his own becoming. His positions on this road are in a continuous change and reconfiguration dependent on the circumstances and people he meets, yet unified by his utmost desire to define his own self and establish contacts with people. His story is written both by himself and those around him and reveals the easiness with which identities may be dissolved and recreated in a world in which everything seems to be predicted in detail: fears, feelings, emotions, plans. As a modern man, he projects his own disquietude on everything he does, he plans, anticipates, and imagines, he is always on motion in a dynamic and consumerist society which, despite offering many material facilities, intensifies the feeling of isolation and loneliness, especially in big urban places: "We mill around every day, we rush here and there, we become within inches of touching each other, but very little real contact goes on. All those near misses. All the might-have-beens. It's frightening, when you think about it." (Coe, 2010:8)

In all this frantic flow of life, Max feels rather incomplete. Incompleteness and loneliness are what Max experiences while being in Australia, in a trip in which he unsuccessfully tries to rebuild his relationship with his father. Recently left by his wife and daughter, and, moreover, having problems at work, Max feels "terribly alone in the world", especially at the sight of a Chinese woman and her daughter playing cards at the restaurant, and laughing together. The image of the two becomes iconic throughout the novel, as they have something "precious", something he "wanted badly" and he "wanted to share in" (Coe, 2010:7); it is the perfect representation of an ideal relationship between two human beings. It has rekindled the wish to be part of a community, but also makes him aware of the differences which exist between people belonging to the same community. It has reawakened his imperative needs to make "face to face, let's-meet-for-a-coffee-and-catch-up" contact with people, instead of sending text messages or posting "cheerful, ironically worded status updates on Facebook", only to show all of the seventy friends in his list, "most of them complete strangers" (Coe, 2010:19), what a busy life he has. But not all his attempts have the expected

[1] According to Hermans (2010:7), "People are continuously involved in a process of positioning and repositioning, not only in relation to other people but also in relation to themselves" (…) "actions that take place between people (e.g. conflicts, criticisms, making agreements, and consultations) occur also within the self (e.g. self-conflicts, self-criticism, self-agreements and self-consultations) illustrating how the self works as a society of mind."

endings. On his way back home to England, he tries to initiate a conversation with his flight companion, Charles Hayward, the first person to whom Maxwell manages to speak after deciding to reconnect with the world, but, eventually, this proves to be a failure as Charles suffers from a heart attack and dies while Max keeps talking to him so deeply absorbed that he does not even notice the sad event occurring next to him. When he realizes what has happened, he feels depressed, and blames himself for talking so many to Charles, for having "unburden" himself "so shamelessly of so many words. After this unpleasant incident, while sitting at a café table in Singapore airport, waiting for the next flight back to England, Max meets Poppy, an interesting young lady who works as a "junior adultery facilitator" (Coe, 2010:35), a job which involves travelling to various airports, making recordings of announcements and compiling them into CDs which are sold to adulterer clients who use them in their actions of unfaithfulness towards their life partners. The job does not match Poppy's academic education – she has got a First in History from Oxford- but it brings her material satisfaction, and moreover, allows her to spend a lot of time as she wants, that is reading, watching movies or visiting galleries. As Max is confused in what concerns the likely moral consequences of such an unusual job, Poppy finds the occasion to remind him that young people should not be blamed for their "materialism" or for "lacking in any political sense", since the "old" generation is the only responsible - by making the same political mistakes for years - for bringing young people up to be "consumerist zombies" (Coe, 2010:38).

While on the plane back home to England, Poppy tells Max about Clive, her uncle, who contributed much to her education in her childhood and adolescence, taking her, during the weekends she visited him, to the cinema, theatre performances, art galleries or concerts. When she could not visit him, he used to write her letters about interesting things that happened in her absence. Poppy scanned all his letters and photos and saved them into her laptop. Max noticed a photo of an old catamaran abandoned on a beach, taken by Tacita Dean, a well-known artist. The image of Teignmouth Electron, the name of the boat, made him curious to read the letter Clive once sent to Poppy about his fascination with the story of Donald Crowhurst, the lone yachtsman who decided to take part in a round-the-world race organized by Sunday Times which stated that would award the single-handed yachtsman who would "complete the fastest non-stop navigation departing after 1 June and before 31 October, 1968" (Coe, 2010:49) rounding the capes of Good Hope, Leeuwin and Horn. Donald Crowhurst, a thirty-six British engineer and manager of an electronics company, secretly gave up the race soon after its start,

though he continued to report false positions of his yacht. His yacht was discovered in the middle of the ocean in the summer of 1969 and he was assumed to have committed suicide. His log books found on board unmasked his fraud and the notes he wrote disclosed his mental breakdown which made him retreat "into a fantasy world of pseudo-philosophical speculation." (Coe, 2010:61)

Donald Crowhurst, an instance of "transworld identity" (McHale, 2004:17), seems to become the "hero" who inspires Max's actions and thoughts at certain moments. All the characters in the novel seem to identify, to a certain extent, with the lone adventurer who sought, in his isolation, to find his own place in the world and whose enterprise ended up in failure. Clive admits this and wonders

…why Donald Crowhurst? Or, to put it another way, what does it say about our own time, the time we are now living in, that we found it easier to identify, not with Robin Knox-Johnston – an almost comically stubborn, courageous, patriotic sportsman – but with a lesser figure entirely: a man who lied to himself and those around him, a little man in the throes of a desperate existential crisis, a tormented cheat? (Coe, 2010:64)

Back home, Max tries to reconsider his past and to rearrange his life after his wife and daughter left him. Being diagnosed with depression after being 'abandoned' by them, he stays in a prolonged medical leave, deciding not to return to his job but to accept that of promoting eco-friendly toothbrushes in Shetland Islands. At the invitation of his friend, Trevor, he joined a small business team of enthusiastic people who were confident they could manage to survive the global economic recession by selling the most revolutionary toothbrushes on the market, made from sustainable wood. In order to promote the handmade toothbrushes, a team of four salesmen will depart in their cars to four different extreme points of the United Kingdom, on the same morning, from the company's office in Reading. They have to keep video diaries of their journeys. The mission to promote and sell toothbrushes on Shetland Islands changes his whole existence. But, unfortunately, he will not finish his business trip successfully. The journey makes him feel closer and closer to Donald Crowhurst's state of madness after a series of picaresque adventures, eventually the most "credible" connection he establishes being with his SatNav he names Emma (after Jane Austen's character) whose enthralling voice he seems to fall in love with. Like Crowhurst, Max - the modern man- seems to be insufficiently prepared for big journeys through life though he has all the newest devices possible which might ease all his efforts.

His journey ends up in a hospital ward in Aberdeen from where he is taken back home by his business partners, Trevor Paige and Lindsay Ashworth who inform him that the company has been forced into liquidation so all their optimistic plans about a prosperous future came into failure. The image of Max deprived of clothes and suffering from hypothermia – with which the novel opens - is a metaphor of a fragile, insecure and unprotected small business world. He is the symbol of the average man destroyed by an uninspired, improper economy. The stopovers he takes on the road to his destinations are occasions to reflect upon the economic organization of a civilization in which services represent "a perfect microcosm of how well-functioning Western society should operate."(147), as well as upon the meaning of belonging to a community, of playing a useful part in it:

All around me, people were heading for the main food hall – business people like me, mainly, wearing dark suits, collar and tie, sometimes with the jackets slung over their shoulders […]. I felt a surge of well-being at the thought that I was part of something again: part of a nationwide process, part of a community – the business community – that was doing its bit, day in and day out, to keep Britain ticking over. We all had a part to play. Everybody here was involved in selling something, or buying something, or servicing or checking or costing or quantifying something. I felt connected again: back in the mainstream." (Coe, 2010:146-147)

He feels like being overwhelmed by the consumerist culture whose central image is that of the "ideal self" (Dittmar: 2) symbolized by physical and material achievements which are promoted as bringing success, satisfaction and happiness in people's lives. The one hundred and thirty-seven e-mail messages Max receives while he is away (among which only one is 'real', sent by a friend of his) are instances of advertisements to all kinds of products that promise a magic physical transformation and, implicitly, a new, rather unrealistic identity. The consumerist society seems to engulf identities, to transform things to such an extent that they become unrecognizable. The entire society, in which the action of "making things" has become "vulgar", seems to be founded "on air":

I was driving past the old Longbridge factory. Or rather, I was driving now past the gaping hole in the landscape where the old Longbridge factory used to be. It was a weird experience: when you revisit the landscapes of your past, you expect to see maybe a few cosmetic changes, the odd new building here and there […] but this was something else – an entire complex of factory buildings which used to dominate the whole neighbourhood, stretching over many square miles, throbbing with the noise of working machinery, alive with

the figures of thousands of working men and women entering and leaving the buildings - all gone. Flattened, obliterate. And meanwhile, a big billboard erected in the midst of these swathes of urban emptiness informed us that […] new development of 'exclusive residential units' and 'retail outlets' was on its way – a utopian community where the only things people would have to concern themselves with were eating, sleeping and shopping […]". (Coe, 2010:155)

Miss Erith, the symbol of the old, stylish face of England, deplores the state of a nation that seems to have lost its identity, a process that started long before:

It's not a recent thing at all: it's been going on for years – centuries even. Everything that gives the community its own identity – the local shops, the local pubs – it's all being taken away and replaced by this bland, soulless, corporate – '[…] I'm saying that the England I used to love does not exist any more. (Coe, 2010:198)

The journey, "the voyage of discovery" (Coe, 2010:101) redefines Max's own self and gives him the opportunity to travel back in time and to find out many things which explain some of the attitudes and actions of those around him that once appeared to be inexplicable. His life seems to be written through the testimonies of others, while the respective characters are disclosing their life secrets as well. He visits Mr and Mrs Byrne (his old friend's parents), he goes to Lichfield where he meets Miss Erith and Dr Hameed, then he meets Caroline and Lucy, then Alison Byrne. Each encounter adds something to Max's image of his own self, as

a self does not amount to much, but no self is an island; each exists in a fabric of relations that is now more complex and mobile than ever before. Young or old, man or woman, rich or poor, a person is always located at "nodal points" of specific communication circuits, however tiny these may be. Or better: one is always located at a post through which various kinds of messages pass. (Lyotard, 1984:15)

Reading the others' stories, in which he is present, Max notices, mostly with a hint of self-irony, the place he has in other people's life. Also, the novellas embedded in the 'main' story are interesting confessions meant to mirror their authors' and characters' actions, nature, thoughts they display in the search for their own selves. The journey also gives him the opportunity to recall things that have shaped his personality and life. He remembers his former wife, Caroline, an aspiring writer, and the differences which existed between them and which, eventually, led to their falling out. After Caroline moved to Kendal, Max missed her so much that he joined Mumsnet, a site where mothers could meet virtually and debate upon various

subjects and where Caroline was very actively involved. He created a fictional identity under the name of "SouthCoastLizzie", pretending to be a single mother from Brighton having a small business making pieces of jewellery. After several weeks of joining the conversations on the discussion groups, ensuring thus that Caroline would remark "her" presence, "SouthCoastLizzie" sent Caroline a private message saying that "her real name" was Liz Hammond and that she felt they had a lot of interests in common so she would like to start writing to each other "directly", by email. Caroline answered positively and the two started to communicate. Max's fear, that of discovering an unknown side of Caroline, was substantiated, as he noticed, much to his surprise, "the warmth, the friendliness, the love she put" on words addressed "to a complete stranger who didn't even exist" (Coe, 2010:88). The messages were nevertheless welcome as they were full of news regarding Lucy and Caroline. Thus, he found out that Caroline attended a writers' group every Tuesday evening and that she began focusing on writing about "her own experience – mainly episodes from her marriage- but was writing up in the third person, to give it a kind of 'distance and objectivity'" (Coe, 2010:90) The short story, entitled The Nettle Pit, illustrating a part of a family holiday they spent in Ireland while they were still married reveals Caroline's point of view upon Max's role as a friend and father. They were then accompanied by Max's best friend, Chris, and his family. Though a 'fictional' account, the story grasps the cultural discrepancies existing between Max and Chris, with their noticeable impact upon the two men's abilities to act in different circumstances. Max was "perpetually nervous and uncertain", while Chris was a "skilled and attractive conversationalist" for whom nothing was impossible to explain, and "however small the subject, he would approach it enquiringly, quizzically, endeavouring always to penetrate the truth and confident that he would get there" (Coe, 2010:119). Chris seemed to know the answers to every question asked by his children, knew how to explain simple laws and principles from physics, biology and geography, while Max did not know, for instance, how to explain his daughter, Lucy, the reason for which the grass is green. Experiencing mixed feelings of fury and dismay at reading this short story, Max eventually admits that Caroline "transcribed" his thoughts in a large proportion, as if he had been "transparent" (Coe, 2010:134). Max is affected by the others' perception of him as a culturally ignorant father incapable of fulfilling his daughter needs of knowledge. He is obsessed by the idea that "Caroline and Lucy must have got together and had a right old laugh, some time or other, about silly old Daddy" who has the talent to spoil everything and is "always trying to bullshit his way

out of difficult questions and awkward situations." (Coe, 2010:135) He wants to reestablish his connection with his daughter and tries to do his best in this respect, but his plans do not match reality. One of the stopovers on his road to Shetland Island was in Kendal, where he goes out to dinner with Lucy. The image of the father and his daughter sitting at a table in a restaurant is antithetic to that of the Chinese woman and her daughter whom Max admired once in Australia. Full of frustration that their talk seems to limit itself to a few words, Max tries desperately to initiate a conversation that may be of interest to Lucy, but his efforts are interrupted by a text message he receives from Lindsay, his colleague, who has been eager to find out something about the progress of his journey. The silence was replaced by their concern to text messages while uttering some short comments on the topic of "sending messages etiquette". Aware of the ridicule of the moment and longing for real conversation (which never occurred during that evening) with his daughter, Max stops focusing on his phone:

What stopped me? It was the look on the face of a woman sitting at the table next to ours. I don't know how to describe the look. All I know is that she took in the scene that she saw at our table – a weary middle-aged father taking his daughter out for dinner, the two of them sitting opposite each other, nothing to say, one of them sending a text, the other one playing with her BlackBerry – and she responded with a toe-curling mixture of amusement and sympathy, all contained in one expressive glance. And in that instant an image came into my mind, again: the Chinese woman and her daughter, sitting opposite each other at that restaurant in Sydney harbor, laughing together and playing cards. The connection between them. The pleasure in each other's company. The love and closeness. All the things that Lucy and I never seemed to have. All the things that I had never been taught to create between us, by my sad fuck-up of a father.(Coe, 2010:212-213)

Indeed, Mr. Harold Sim, Max's father seems to have failed in establishing a close connection with his son. His portrait is well depicted by the report (The Folded Photograph) that Alison, Chris' sister, wrote while she was a student about an incident that marked her unpleasantly. Harold, who worked as a librarian at a technical college in Birmingham, is seen as a distant person both in relation to his wife and his son, "a quiet man, very introspective and rather difficult to talk to" (Coe, 2010:171). He wrote poems; in fact, his unfulfilled desire was to become a poet. His passion for poetry was not shared by his wife, a "very kind person, and very down-to-earth- as well as being extremely pretty" (Coe, 2010:172) and who did not seem to have much in common with her husband. But a more accurate account of his own self is

given by Harold in person in his memoirs kept in the blue ring binder in his apartment in Lichfield and which Max has the task to take to his father in Australia. The disclosure of his life explains his behavior and some of his attitudes which were, at a certain moment, wrongly interpreted and understood. Harold admitted that the impetus in his life was given by Roger Anstruther, an atypical man, whom he met in the City of London, when he was young, and who influenced his whole life. Roger, fond of music, architecture, painting, drama, literature, was "enthusiastic, opinionated, fascinating, indefatigable and infuriating, in equal measure" […] "frivolous and loveable", "impatient and cruel" (Coe, 2010:251) and dominated Harold completely. He opened up "a different, more alluring world", "a world of shadows, portents, symbols, riddles and coincidences" (Coe, 2010:267), to Harold, a "callow" young man, unsure of himself, "alone in a big, frightening city" (Coe, 2010:266). They once planned to take a long trip together to France, Germany, Italy, "to view the splendours of the ancient world" (Coe, 2010:256). The lack of money prevented their plan from happening. Roger thought of a small financial investment which would bring them a lot of money, but everything failed, they lost even what they invested. Harold managed to put an end to their friendship, however sad this fact was, and met Barbara, with a totally different approach to life than Roger. They had an affair, Barbara got pregnant and so Harold married her. After breaking the friendship with Roger, life was unlike Harold expected, it was dull, unhappy and burdened with his nostalgic feelings towards the liveliest period of his existence. However, the two kept on being in touch after so many years. The ending of Harold's memoirs is a promise that he will "reinvent" himself just like the City of London which "has recently been in the process of reinventing itself", hoping that he "might even find some small measure of personal happiness as a result." (Coe, 2010:280) Max will be the one who will help his father in the process of 'finding' his own self. The memoir written by his father impresses him to such an extent that he is thinking to make Harold and Roger meet again, face to face, in person, planning a sort of reconciliation between the two. He patiently puts into the chronological order all the postcards sent by Roger to Harold and stunningly discovers that the last one arrived from Adelaide, so he thinks Roger must be in Australia too, like Max's father. By the help of the Internet, the means that "puts up barriers between people as much as it connects them" (Coe, 2010:305), he manages to locate Roger's house and to contact him by e-mail. So, Max goes back to Australia. This time, the two, father and son, seem closer than they even expected. Max tells him about the arrangement he has made so that his father can meet Roger in Melbourne. Harold is moved by Max's gesture.

Finally, it seems that for the first time Harold touches his son on his shoulder and his gesture marks Max in a pleasant yet uncomfortable way. He does not know how to manage the moment. Unfortunately, Harold did not succeed in meeting Roger; the two missed each other again, like they had many years before, due to some absurd state of affairs: the Botanical Garden in Melbourne has two different tea rooms so, while Harold was waiting for Roger at one of them, Roger was waiting for Harold at the other one. And, unhappily, Harold took with him the remote control instead of his phone, so he couldn't be contacted by Roger who frantically had called him fourteen times. To Harold, the fact that Max has tried hard to bring Roger into his life again means more than a simple meeting. It is a proof that, eventually, Max has accepted his father "for what he is". The wish to stay at table spending time in a pleasant way with someone close to him has finally fulfilled: he is there, at a restaurant, spending his time with his father, chatting and laughing. And moreover, he seems to look more and more like his father, not only physically, but also in his attitudes.

The Fairlight Beach episode makes him aware of the fact that for most of his life he has been lost in a "dark tunnel" himself as Donald Crowhurst must have been some time. At last, he feels that he has finally stepped into the sunlight, far away from the darkness that has accompanied him through his life. He finally manages to know the Chinese woman, Lian, and her daughter Yanmei. He finds out that Yanmei is adopted and she does not have the same nationality as her mother – Lian is from Hong Kong and Yanmei is from China. He starts telling her about his adventures and people he encountered in his journey of discovery, declaring that his experiences not only taught him "a lesson about the cruelty of the world"(Coe, 2010:326), but they also taught him something about himself, his own nature and problems. After listening to him, Lian confesses that she notices he has changed since she first saw him two months before: a lonely and depressed person at the beginning, he turned into a calmer one, "a man who is almost at peace with himself."(Coe, 2010:328) She tells him something that he has never admitted or thought of: she thinks that the reason for which he was invited to dinner by Poppy was not to match him with her mother but with her uncle, Clive. Lian's words shocks Max so much that he can barely breathe. The truth he could not ever recognize lies before him. He identifies more and more with his father in this respect. Eventually, he has to accept what the others think of him. Lian takes farewell but not before advising him to try "not to be angry with the people who think they know you better than you know yourself" (Coe, 2010:330), as their intentions are well-meant.

Although not skillful at reading novels, Max is very talented in telling his whole story. He is a perfect 'metafictional self' that needs an ideal reader capable to understand his subtle games of thoughts. Like Tristram Shandy, Max is the narrator concerned with pleasing the aesthetic demands of his readers. He is contaminated by the pleasure to tell, to communicate, a feeling that is obvious throughout the novel and which he wants to share with those who have the patience to read his story. He admits his limits and warns his readers that he might not be a consummate writer. When he depicts the physical appearance of the Chinese woman, he confesses that his strength is not to describe people, wondering if he could test the limits of his readers' patience: "Sorry, I am just not very good at describing people. (…) I am not very good at describing clothes either – are you looking forward to the next 300 pages?" (Coe, 2010:7). Or he asks his reader directly if they can remember where they were the day John Smith, the leader of the British Labour Party, died, in 1994. To him, it was a significant data as it was the day when he met Caroline. After the encounter with Alison, his best friend's sister and apparently one of the girls who might have wished to date with him once upon a time (which never happened), Max alludes to the endless game literature may play:

But listen – you know the end of the story, now. Or at least, now that it's finished, now that Alison and I are together, and happy, now that the whole nightmare of what came before is over and done with, then the story has served its purpose. No need to carry on spilling words on to the paper. If we all lived in a state of perfect happiness – no conflicts, no tensions, no neuroses, anxieties, unresolved issues, monstruous personal or political injustices, none of that rubbish – then all the people who run to stories for consolation all the time – they wouldn't need to do that any more, would they? They wouldn't need art at all. Which is why I don't need it, and neither do you, from this point on: you don't need to read about the plans Alison and I made that morning […]. Well. As I say, you don't need to know any of that. None of it is true, in any case. No, none of it is true, but do you know what, I think I'm finally beginning to get the hang of this writing business. (Coe, 2010: 240-242)

The ending of the novel is in fact announced several pages before it occurs. The narrator/author warns the readers that they "don't have to read any more" if they "don't want to", as the "story is over", and asserts his appreciations towards them: "It's been a long haul, I know. Thanks to all the people who have stayed with me. Really, I appreciate it. And I admire your stamina, I must say. Most impressive. (Coe, 2010:333) The 'real' ending is an open one. It is both of postmodern nature and of a traditional one: while letting the readers imagine a

possible development of the novel, the omniscient author intervenes and directs everything in the way he wants: just "like this" (Coe, 2010:339).

Deeply anchored in the realities of the contemporary society, mirroring them with the shrewd eyes of a witty observer, Coe's novel is an ingenious puzzle in which nothing is fortuitous: every single piece is relevant to characters' self-discovery and development.

References:

1. Coe, Jonathan. The Terrible Privacy of Maxwell Sim, Viking, Penguin Group, London, 2010. Print.

2. Dittmar, Helga. Consumer Culture, Identity and Well-Being. The Search for the "Good Life" and the "Body Perfect", Psychology Press, Hove and New York, 2008. Print.

3. Hermans, Hubert J.M., Hermans-Konopka, Agnieszka. Dialogical Self Theory. Positioning and Counter-Positioning in a Globalizing Society, Cambridge University Press, 2010. Print.

4. Lyotard, Jean-François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, translated from French by Geoff Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984. Print.

5. McAdams, Dan P., Josselson, Ruthellen, Lieblich, Amia (editors). Identity and Story: Creating Self in Narrative, American Psychological Association, Washington, DC, 2006. Print.

6. McHale, Brian. Postmodernist Fiction. Routledge, London and New York, 2004. Print.

7. Simon, Bernd. Identity in Modern Society A Social Psychological Perspective, Blackwell Publishing Ltd, Cornwall, 2004. Print.

CAMIL PETRESCU – PUBLICIST

Ariana Bălașa
Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: In the interwar period, Romanian press has undergone a remarkable development, absolutely amazing, by increasing the number of publications, by multiplying centers of interest, and also by the the circulation of newspapers and magazines of the time. In this scene, along with other personalities of Romanian culture, Camil Petrescu has also been active as a journalist, which influenced him positively, due to the spiritual emulation he created, given that the writer was not limited in his articles to one area.

Satirizing, in the affective manner of the „pamphlet of ideas" and in the rigorous demonstration of „polemic", ironic and skeptical in some articles, tolerant and understanding in others, Camil Petrescu was the fiercest opponent of injustices in the social, cultural and political life in the period, perhaps more than any other writer of that time.

Keywords: interwar period, Camil Petrescu, journalist, publishing, analytical mind

„The voice of the journalist" can be heard in the entire creation of Camil Petrescu, given the fact that he was a tireless combatant for justice and truth. Although in poetry, stories, novels and plays he „spoke his mind", later on, he preferred to concentrate more on journalism, as literature seemed to be a „kind exceeded", „the first love, dominating by far the taste for literature", being the only constant concern of the writer.

When facing time, Camil Petrescu and his articles will show an undeniable value, because they had a lot to offer to Romanian society and culture.

In the interwar period, Romanian press has experienced an impressive expansion, becoming a major factor of economic and social development of the country. The 554 magazines were literary, religious, industrial, professional, law and administration, education,

medicine, scientific, military, music and art, humor, sociology, sports-fashioned cinema, cultural, children and official bulletins – most of them being city magazines[1].

In this period, we can see, in the Romanian media a large number of journals of literature and culture, with a different periodicity, such as: „Viaţa Românească", „Însemnări ieşene", „Revista Fundaţiilor Regale" and these magazines gathered around them most of the later cultural figures of Romania: N. Iorga, T. Vianu, M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu, V. Pârvan, T. Arghezi, Gala Galaction, Camil Petrescu, Paul Zarifopol, G. Călinescu, Al. Rosetti, C. I. Parhon, Gr. Antipa ș.a. – with the help of which have perpetuated the traditions and ideals of national culture, promoted inter-war literary values, popularized science achievements and championed the ideals of democracy.[2]

Also, during this period, there were many journalists who began to write, some of whom have chosen to express themselves only in newspapers, while others have chosen to make a name for themselves in literature.

On this scene of the interwar Romanian press has manifested Camil Petrescu himself, both as a writer and as a journalist.

But, for Camil Petrescu journalism is a constant concern: he entered the world of letters with an article, and retired from it after he completed a polemic. Often he said he wouldn't write literature anymore, but he never gave up on journalism, although there were some years – during the first world war – when, horrified by the disaster, and concerned about his philosophical work he only wrote sporadically.

Personally, he was an old and passionate reader of newspapers. In the anniversary issue (50 years from its appearance) of „Universul", he wrote: „The oldest memories of those who have known me are apparently marked by this fact, strange for them, that I was a very precocious reader of newspapers. They describe me, amused by this image, as very tiny, at the age of 7, when this passion started to manifest itself, saying that the unfolded newspaper was bigger than me. […] The column I was searching for passionately was named Lucruri (sau ştiri) din toată lumea […]. Assiduous reader, I pased on to other columns, other pages, I have evolved to books, documentation and memoirs, mut my love for newspapers is the first one, dominating by far my taste for literature. Moreover, lately, I hardly find the disposition and attention for stories and novels. The genre seems like surpassed, on the one hand, top, by the theory of

1. Revista de istorie, Tomul 34 (1981), Nr. 7, Evoluţia statistică a presei în România interbelică ; Nicolae Dascălu, La prese des minorités nationales dans la Roumanie de deux-guerres (1919-1939), p. 1260.
2. Presa periodică politică, socială, literară, economică românească, Editura Academiei R.S.R., 1987, p. 35.

knowledge, and down, indifferent to the tumult and complexity of life recorded by newspaper." [3]

As a journalist eternally tormented by contemporary issues, the writer, careful not to miss anything, regardless of the approach, initiating discussions, participating in memorable debates for clarifying certain situations, found between the pages of the newspaper the place and the suitable means of asserting his personality. Here, he could have a direct and permanent contact with the reality of those times, regardless of how many confussions would sneak into his demonstrations, as a result of his philosophical concepts.

The contact with reality was largely a source on energy for the journalist, writer and intellectual that was Cami Petrescu. His activity as a journalist, in dozens of newspapers and magazines will be cultivated with ambition and seriousness until the end of his life, as a high citizen duty. First of all, that is because, as he wrote to a French friend, „Silence is a crime when you carry on your shoulders the responsability of a nation, and each and everyone of us is responsable for the future of his nation."[4], and, in the second place, because Camil Petrescu's permanent need of reality had to have its own voice.

The vast journalistic work, impressive when we think about the writer's strength to cope with everyday stresses, will complete his profile as a poet, a novelist, an essayist and man of theatre. This work and his literary creation perfect themselves in the same time. Ladima' drama, as a writer and journalist, is a projection out of the experience of Camil. The dignity that the artist himself kept, with fierce denials and sacrifices has remained as an ethical norm for the journalist as well.

His debut as a journalist occurs in 1913, when he writes an article in „Rampa"[5], in various interviews as well as in an autobiographical note, written in 1955, as he stated: „My literary activity began at the newspapers „Rampa" and „Facla", run by N. D. Cocea in the years 1913-1914. From 1918 I became a professional journalist. [6]

In 1914 he wrote in „Facla", under the pseudonym Raul D, and in 1915 he published in „Cronica" run by Tudor Arghezi, under the names Radical and K. Milll.

N. D. Cocea and, later on, Arghezi, will be his menthors in journalism.

3.*Gânduri cu prilejul unui jubileu* în *Universul*, An 50, Nr. 150, 5 iunie 1933, apud. Florica Ichim, prefaţă la *Publicistică*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. IX.
4. Camil Petrescu, *Note zilnice (1927-1940)*, Editura Cartea Românească, 1975, p. 161.
5. La 30 aprilie 1913, primul articol al lui Camil Petrescu, *Teatrul Comedia*, apare în „Rampa", condusă de Alexandru Davila şi N. D. Cocea
6. Manuscris din arhiva scriitorului, apud. Florica Ichim, în prefaţa la *Publicistică*, vol. I, p. XI.

N. D. Cocea will constantly monitor the work of the young man he supported at the begining of his career as a journalist: „Maybe I'm not wrong, but I have this impression that our writers don't do anything anymore, given the fact that, once they succeeded with one piece, they re-write themselves eternally. Sadoveanu, Damian Stănoiu, Liviu Rebreanu, Mircea Damian, Cezar Petrescu a little less, Camil Petrescu not at all." [7]

It is understandable why the young man looked rough on the Romanian high society, which he captured from deep down, from the crowd, in all its eviles and seductions (v. Addenda la falsul tratat [8]).

„Banatul românesc" (1919) was the first newspaper where Camil Petrescu activated as an editor-in-chief[9] until May 1920, when he withdrew from the editorial board for political reasons.

Camil Petrescu took care of some of the issues from „Banatul Românesc", which published several works of the writers beyond the mountains: Victor Eftimiu (Isus pe cruce, Pace Vouă), Ion Pillat (Solie), I. C. Vissarion (Veche cunoştinţă) ş.a. Following his withdrawal from the board, the newspaper never published anything of this nature again. The path established by Camil Petrescu was also followed by „Banatul", the opponent magazine, that published several poems by Goga, Eftimiu, Vlahuţă, Alecsandri etc.

„Ţara" is another independent magazine from Timişoara (1920), which was also run by Camil Petrescu, with a fleeting appearance of only ten issues. This is the only political newspaper he ever run.

On the 22nd of January 1920, the first issue of the magazine called „Limba română" came out, under the supervision of Gheorghe Bariţiu. The magazine had a subtitle: Foaie pentru minte, inimă şi literatură, and was scheduled to appear three times a week, but due to financial difficulties, it only appeared twice. The pages had three columns each: one in Romanian, one in German and one in Hungarian. The columns written in German and Hungarian were actually translations of the Romanian one. The magazine has opened a gateaway to the knowledge of the language and spiritual life of the Carpathians; its pages contain Camil Petrescu's

7. „Litere", An II, Nr. 8, aprilie 1954, interviu semnat m.a., apud. Florica Ichim, în prefaţă la *Publicistica*, vol. I, p. XII.
8 *Addenda la falsul tratat*, în *Teatru*, vol. III, E.S.P.L.A., 1947, p. 487, apud. Elvin B., *Camil Petrescu studiu critic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962, p. XII.
9. C. N. Mihalache nota: „Se cuvine, deci, să facem o precizare, Camil Petrescu a fost colaborator, redactor-şef al ziarului „Banatul românesc" şi nu al ziarului „Banatul", cum afirmă B. Elvin în monografia citată pagina 17 – C. N. Mihalache, *Camil Petrescu, profesor şi ziarist la Timişoara*, extras din culegerea *Limbă şi literatură*, vol. VIII, editată de Societatea de Ştiinţe Istorice şi Filologice din RPR.

enthusiastic efforts to contribute to the spiritual unification of all Romanian people and to a harmonic coexistence of all minorities, in an important historical moment such as that one.

The twelve issues of the magazine („Limba română”), were more instructive than any grammar, due to their trilinguist character and their interesting organisation of the material.

The publications led by Camil Petrescu in Timișoara are the first published under Romanian administration.When the media history of Banat will be released, or when the monography of Timișoara will be composed, Camil Petrescu's name will find its rightful place.

In those two interwar decades, Camil Petrescu will speak his mind about the whole political, social, economic and cultural situation of the country, with more and more discouragement. Indeed, as he had guessed, it is very difficult to find all publications that maintained his collaboration.

At about three years after leaving Timișoara, he coordinated and edited "Săptămâna muncii intelectuale şi artistice", which he structured around two main plans: a political one, and a cultural one. Politically, almost all items converge around the issue of noocracy, that it will be debated later on in Teze şi antiteze. One page was reserved exclusively for professional staff collaborators. Four pages are devoted to cultural and artistic movements, with articles signed by the cultural and artistic figures of the time. From this point of view, the magazine continues the path established by the previous one, „Ţara”, and in the same time it created a substantial precedent for another one, „Universului literar”, in which the idea of personality becomes the main issue. On the cultural side, as a reflection of a cult for intellectual values, whose arguments can be depicted in the political articles, it praises cultural and artistic personalities.

From his political experiences in Timișoara and Bucharest, Camil Petrescu observed the real situation of the Romanian intellectual in the interwar period, who remained behind the drift caused by political fluctuations, unable to integrate in a certain political party. Camil Petrescu was one of the percussive voices that carried this hope, but he had to whithdraw in bitterness, as he was completely misunderstood by his contemporaries.

„Cetatea literară” (December 19th, 1925 – May 1926), with its ten issues, had a longer existence than „Săptămâna muncii intelectuale şi artistice”. More developed on the literary side than on the general, political and cultural terms, this was a supplement to the journal „Săptămâna muncii intelectuale şi artistice”.

The journalist's aggressiveness reaches its peak between 1931 and 1934, when the writer concludes that the rule of bourgeois society is to protect and proliferate mischief.

In that meeting of names and books, of diverse and often nebulous ideas, of strange literary experiences, in that climate of facility and provisory, the writer refuses to be a part of the intellectual games played by this society, because he knows them to be faulse, and he also refuses to believe in its artistic formulas, as he knows how fragile they really are. His standing position is that of a rebel, shutting himslef from the bourgeois society.

„Journalism means sincerely and independently writing"[10], wrote Camil Petrescu in 1930. In defining professional journalism – unlike a dilettante – enters „the soul consumed in the fight for an idea, a cause" as well as enrolling at a newspaper capable of being a free university, an institution that „maintains a ruthless contact with life". Such newspapers seemed to be, for Camil Petrescu, at a certain moment, „Adevărul" and „Dimineaţa",even if he didn't always agree with their political position or with their campaigns. For him, more importantly seemed to be the fact that, in these newspapers, a great deal of freedom was given to their collaborators, by encouraging personal initiatives, as well as the fact that, given the large number of columns, young writers had the posibility of writing and expressing themselves, and the fact that journalists and democratic writers were in touch with the social life, but in the same time, they were receiving others to write in their pages etc.

Dumitru Micu charaterized him as a writer „deeply absorbed by the idea that writing is an engaging activity, pronouncing in all sort of matters with the seriousness with which a statement is made before a court of eternity"[11]. Moreover, his last two articles (March 1957), from „Contemporanul", had such programmatic titles: Scrisul nostru ne angajează and Scrisul nu-l angajează. In fact, these were his last debates, his favourite genre.

The state of permanent confrontation with evil all around him, prompted Perpessicius to characterize him as „solus contra omnes". Paradoxically, one day, feeling dissapointed, he will write an article named Zădărnicia scrisului and he will even initiate a column, under the same name: „I reject the idea of being condemned to write daily – he said –, and even if sometimes I receive my fee, I would never write only for the fee. I mean I do not write as one who would be condemned to talk five hours a day in the hopper of a phone, knowing too well that, at the end of the line, there is none listening to him, and he is still obligated (and controlled)

10. *Ziarist profesionist*, în revista „Omul liber", An I, Nr. 59, 3 februarie 1930, apud. Florica Ichim, *Publicistică*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. VIII.
11. Dumitru Micu, *Scriitori, cărţi, reviste*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980, p. 147.

to express himself with intellectual decency. I can stop writing, but if I have written indeed, I am not so rotten with pride as to become disinterested in this important matter, which is the understanding of my writing and its intentional communication".[12]

Camil Petrescu thought that there is a deep connection between the intelectual's and the journalist's condition. Considering the fact that the media ensures a permanent contact with reality, journalism was, for Camil Petrescu, a biographical act with a phenomenological sense, because in its contact with the world, the journalist consciousness is in a position to select facts and elucidate the knowledge incidents. As a result, „…a good journalist has the technique of a true artist", and „… the newspaper can only start from facts, and it can only aspire to facts. Its beauty lies only in this, because facts have their nude prestige, embarassing this way any attempt to cheat through a second hand literaturalization. That's why it is absolutely necessary to have a way (a principle) of selecting the facts, and more than that, as being esential for the idea of a newspaper, a precise execution of that function establishing a hierachy of the fact – values. Otherwise, there is only chaos and boredom."[13]

Regarding the controversy, which was his favourite manner in journalism, Camil Petrescu wrote: „Only the faint, parasitic spirits run from the path of contrary arguments, only the literary heroes with their ombril still attached (no figure in the text…)… abhor any personal fight. A controversy gives us the fear of a child crossing the street alone." [14]

When reading some articles published by Camil Petrescu, we immediately think about their obvious connection with the articles of Eminescu: „We are dealing with one of the most crucial exams of the Romanian society, and Camil Petrescu is one of the most vigorous and gifted journalists since Eminescu, said Eugen Simion.[15]"

Ironic and skeptical in the article named Exproprierea îmbogăţiţilor de război, satirizing and bitterly in E parale, dar păcat că românii nu e deştepţi, tragical in Cantonierul Piciorea, or even worm and profoundly human in Invalizii şi chetele, Camil Petrescu was probably the fiercest opponent of the social-political elements of all writers between the two world wars.

In the first years of his career as a journalist, Camil Petrescu wrote very few articles about war, about himself and the others, about sacrifice, misery and death, but as time goes by

12. V. *Cascada prejudecăţilor… Zădărnicia scrisului*, în "Lumea", An I, Nr. 3, 7 octombrie 1945, apud. Florica Ichim, *Publicistică*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. XVII
13. *Gânduri cu prilejul unui jubileu*, în „Universul", An 50, 5 iunie 1933, apud. Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu,* Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1972, p. 85.
14. Camil Petrescu, *Maxime şi reflecţii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1975, p. 133.
15. Eugen Simion, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976, p. 45.

and the sacrifices prove to be useless, as starvation, poverty and mockery contine, his writing begins to show a certain pain and dispair that will never truly dissapear. If he gets tired hoping for the best, hoping that things will somehow straighten for good, he never stops revealing the suffering of his fellows, which is his suffering as well.

Although he was not close yet in revealing his theory of „necessary noocracy", he stronlgy believed in the force of intelligence as the one true waepon against turpitude and lack of ethical behaviour. Hence, the need for solidarity among intellectuals, among those who have a sense of responsability and who are determined to listen to that sense. He considers himself among the people doomed to constantly seek new fulfillments, and he believes they ought to realize those at any costs.

When speaking about „attacks from the press" Camil Petrescu wasn' referring to controversy or pamphlets, he was actually talking about personal attacks and scandal. In controversy he refuses to use „vulgar stupidity", characterized by: inability to distinguish shades – „a superior mind finds detail where the common thought only sees a large scale" – , useless genralization and „lack of emotional restraint in the face of evidence, having as an immediate corollary the lack of experience and self-control."[16] He was sure that the controversial dialectics technique was superior to the expository technique. Even from his first articles in „Ţara", his main formula remains unchanged. The writer reproduces the general aspects of the article he wants to attack, using ironic interventions in order to establish the truth (parenthetical), and then he comments on the statements. He hates the apodictic tone, characteristic of „current judgement victims", of prejudice and dogma. Hence, the frequent use of suspension points, of formulas trying to depict a certain meaning, to explore the word, as well as a prudent measure of his admiration, in some cases. His stand is a pretty obvious one, even in his first article in „Ţara", where Camil Petrescu, at 26 years old, proves to be a mature journalist and a campaigner for the good of the country.

From his political experiences in Timișoara and Bucharest, Camil Petrescu observed the real situation of the Romanian intellectual in the interwar period, who remained behind the drift caused by political fluctuations, unable to integrate in a certain political party. Camil Petrescu was one of the percussive voices that carried this hope, but he had to whithdraw in bitterness, as he was completely misunderstood by his contemporaries. The programmatic

16. „Cuvântul liber", seria a II-a, An II, Nr. 28, 15 august 1925, apud. Florica Ichim, *Publicistică*, vol. I, Editura Minerva, București, 1984, p. XXVI.

article of the magazine named „Săptămâna muncii intelectuale şi artistice" was also named after the magazine's title, and its aim was to show that worker's interests were entirely different from those of intellectuals, peasants, commercial and industrial bourgeoise, their ideal being „the harmony between all these interests in the name of an ideal of culture and humanity".

Îin the first issue, an article from the third page is named: În frământarea culturii europene: George Enescu. In this article, in an optimistic tone, Camil Petrescu said: „And then, after 10 or 15 issues, we would have offered to the Romanian public an entire galery, and this public could feel something more against some personalities, shadowed by our daily newspapers, which prefer politicians". Săptămâna muncii intelectuale şi artistice had a great resonance in public opinion, despite the lack of solidarity.

„Cetatea literară" had a longer existence than „Săptămâna muncii intelectuale şi artistice", that had its first issue on a Saturday, 19th December 1925, closing in May 1926, with a total of ten issues. More developed on the literary side than on the general, political and cultural terms, this was a supplement to the journal „Săptămâna muncii intelectuale şi artistice". As editor-in-chief, Camil Petrescu, wrote almost the entire magazine: the editorial, personal literary creations, different columns, such as Comentarii: cărţi, teatru, reviste, revista revistelor ş.a.

„Cetatea literară" placed a great importance on literary criticism, in the broadest sense of that term. Camil Petrescu devotes two and even three pages, almost half the magazine to the columns named: Comentarii: cărţi, teatru, revistă şi Notelor, where the writer was publishing reviews, dramatic chronicles, summaries of other magazines. In one issue, commenting on the magazine „Gândirea", among others, Camil Petrescu claimed that ignoring the other magazines proved to be a lamentable attitude.

The most productive and the most balanced, but also the longest period in his career as a journalist is marked by the collaboration and leadership, as editor, of the magazine called „Revista Fundaţiilor Regale". This happens from the appearance of the magazine (1934), until its termination (1947). Since its first issue, the magazine appeared as a select publication. It was intended to be a cultural and artistic synthesis publication, putting out polemical scandals, so frequent in Romanian cultural and artistic world. This type of magazine required an eclectic character, and so, in the first article, Camil Petrescu said: "We sought and seek to embrace in

the strictly literary production all modes of Romanian sensitivity, even when we don't adhere completely to one or all of them"[17].

Although it was often considered as a complementary aspect of his artistic creation, the publishing activity of Camil Petrescu still maintains the main characteristics of his entire work. So, in the strength of his ideas we can feel the reflective character of the writer, that cerebral strain that can be perceived through the concreteness of the images, supported by its turn through the permanent metaphorical illustration. With his temper, Camil Petrescu is present in that personal, specific note, that makes him oscillate between depression and enthusiasm, between rebellion and understanding, always waiting nostalgically for better times.

At the end of a research path that will never be closed, hopefully we managed to present arguments in order to show that there is a unity of vision in the entire work of Camil Petrescu.

Due to the correspondances between that reality and the present one, the publishing activity of Camil Petrescu has a strong resonance in the current publishing environment, and remains a model of firmness, fairness and ethical behaviour.

BIBLIOGRAFIE

1. Constantin Antip, Istoria presei române, Academia „Sf. Gheorghe", Facultatea de Ziaristică, 1979.

2. B. Elvin, Camil Petrescu. Studiu critic, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962, R.P.R.

3. Nicolae Dascălu, La Presse des minorités nationales dans la Roumanie de deux guerres, (1919-1939).

4. Florica Ichim (coordonator), Publicistică, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

5. Dumitru Micu, Scriitori, cărţi, reviste, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980.

6. C. N. Mihalache, Camil Petrescu, profesor şi ziarist la Timişoara, Extras din culegerea Limbă şi Literatură, volumul VIII, Editată de „Societatea de ştiinţe filologice din România", Bucureşti, 1964.

7. Aurel Petrescu, Opera lui Camil Petrescu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972.

17. *Presa noastră despre „Săptămâna"*, în „Săptămâna muncii intelectuale şi artistice", An I, Nr. 2, 12 ianuarie 1924, apud. Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1972, p. 283.

8. Camil Petrescu, Note zilnice, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975.

9. Camil Petrescu, Maxime şi reflecţii, Editura Albatros, Bucureşti, 1975.

10. Camil Petrescu, Teze şi antiteze, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

11. Eugen Simion, Timpul trăirii, timpul mărturisirii, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976.

12. Dumitru Solomon, Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1958.

13. *** Presa periodică românească, (1919 - 1924), Editura Academiei, Bucureşti, 1987.

14. *** Revue Roumanie d'histoire, Tom. XX, Nr. 1, 1981.

15. *** Mic Dicţionar Enciclopedic, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

CAMIL PETRESCU'S AUTHENTICITY

Radu Mirela
Assist. PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: The twentieth century promotes two types of literature: one is the realist literature successor of prior periods and another one, modernist, which proposes freshening as regards form, content and problematization. The first type of literature, the realistic one, associated by critics to the traditionalist movement, opposed modernism emerged at the turn of the nineteenth and twentieth centuries and continued until mid-century, proposing itself to break current connections with tradition. Literature of the last century was pervaded with the idea of critical consciousness and moral responsibility to the common man is raised to the level of perception and reflection standard. It was the time that Europe was going through trauma of the two world wars, the confrontation between generations and various social media; all being aspects of dissolutions and a compelling need for change. And literature, as an active participant in social life, fits on changes in the social, economic and mental level. It was the period in which Proust emphasized on subjectivity, discursivity, exploring the human psyche, the subconscious and its follies. Proust, under Henri Bergson's influence, proposed literary flash-back, changing the author-narrator, reality-fiction relation. As a representative of experimental realism, proustianism influenced Romanian literature as well, especially the writings of Camil Petrescu, HP Bengescu and L. Rebreanu.

Keywords: authenticity , apriorism, egotism, neo proustianism, ontology

Un mare scriitor care a influenţat literatura română este Andre Gide. Acesta propunea romanul autoreferenţial, militând pentru sinceritate. Deschizând calea libertăţii individuale, a francheţii şi autenticităţii în detrimentul scrisului „frumos", este cel care a înrâurit scrierile lui Camil Petrescu şi ale lui Mircea Eliade. Rolul artei, a cărei esenţă a fost bine surprinsă de M. Eliade, este acela de a fi fresca vieţii interioare. Nu perfecţiunea expresiei este importantă, ci capacitatea autorului de a construi o realitate puternică în conştiinţa cititorului.

Ca si M. Eliade, Camil Petrescu a înţeles imposibilitatea atingerii perfecţiunii. În perspectiva camilpetresciană, a planifica textul înseamnă a îl arunca în ghearele artificialului. Opusul acesteia este autenticitatea, iar menirea scriitorului este aceea de a menţine

spontaneitatea prin claritate, precizie şi corectitudine. Ca şi în cazul lui M. Eliade, Camil Petrescu foloseşte tehnica jurnalului menit să înregistreze trăirile interioare ale personajelor, stări puternic intelectualizate. Paginile de jurnal şi corespondenţa au rolul de a crea atmosfera autentică. Spontaneitatea scriiturii este şi ea un alt pilon pe care se sprijină autenticitatea. De aceea, toate trăirile personajelor trebuie forate, orice fior, meditaţie sau experienţă trebuie cunoscute. În consecinţă, „numai o literatură ce ignoră priceperea «de a povesti cum trebuie», interesată în primul rând să reţină vibraţiile intime ale fiinţei, care-şi deschide pe propria piele drumul cunoaşterii [...], o literatură ce nu se sperie de «dezarticulările» gândului, de nebulozitatea expresiei, de contraziceri şi contradicţii de la o pagină la alta, şi n-are fixaţia integralităţii, cultivând cu dezinvoltură fragmentul, fascinează – cel puţin teoretic – pe urmele unui gidianism atroce, preocupările scriitoriceşti ale lui Mircea Eliade şi ale unei întregi generaţii tinere, dominată de expresia trăirii şi terorizată până la ridicol de chinul autenticităţii existenţiale", opinează Nicolae Florescu.[1] În ceea ce priveşte limbajul literar, Camil Petrescu o considera că exprimarea este redusă doar la calitatea ei de proprietate. Dacă am purcede la crearea unei paralele între Camil Petrescu şi Blaga, observăm că primul este un prozator prin excelenţă citadin, pe când Blaga se întoarce la rădăcinile satului românesc. Dar alături de Hortensia Papadat Bengescu, prozatorul este unul din promotorii romanului de analiză în peisajul literar românesc.

Camil Petrescu a colaborat la Sburătorul lui Lovinescu, publicând preponderent poezii: Ideea, Mina, Veşnicie, Amiază de vară, Repausul, Cântecul lebedei, Cerata, Un luminiş pentru Kicsikem (cu excepţia unui articol Note săptămânale). Până şi lirica lui Camil Petrescu a încercat să se detaşeze de formulele stereotipe. Eugen Lovinescu preţuia activitatea poetică a celui care avea să devină un romancier de succes: "În cei nouă ani de după război s-au produs toate reacţiunile fireşti; după tirania literaturii patriotice a venit emanciparea umanitaristă, în unda căreia se înscrie şi activitatea poetică a d-lui Camil Petrescu, deşi umanitarismul lui nu este nici principal, nici declamator şi nici nu purcede din negaţiunea postulatului naţional."[2] Acelaşi critic considera poetica camilpetresciană drept o reacţie la simbolism prin existenţa aritmiei, disimetriei sistematice şi prozaismul voit, acestă lirică fiind mai mult vizuală decât auditivă: "poezia nu mai e sonora, ci tactilă; e poezia ochilor, a degetelor şi nu a urechilor."[3] Notaţia poetică este pur obiectivă, eliminandu-se abstracţiunea. Fraza este lipsită

[1] Nicolae Florescu, *Profitabila condiţie*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983, p. 224.
[2] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, Bucureşti 1981, vol. II, p. 292
[3] Idem, pag. 293

de sugestie melodică cultivând metoda analizei, sentimentele sunt cele care dau poezie versurilor. Chiar şi în poezie Camil Petrescu elimină vagul, abstractul, inconştientul şi transcendentalul, făurind o lirică a realităţii. Însuşi autorul, în ciclul Transcedentalia, analizează incapacitatea spiritului de a cunoaşte absolutul.

Lovinescu opinează că precizia notaţiei, care are prelevanţă faţă de precizia gândirii, îl face pe C. Petrescu să reacţioneze împotriva patosului verbal. Dar disensiunile dintre Camil Petrescu şi Lovinescu sunt latente, cu toate că romancierul îi datora celui de-al doilea debutul la Sburătorul. "Dacă nu am şti că celebrul text-pamflet Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile (1933) aparţine lui Camil Petrescu, nimic din paginile care îi sunt consacrate în Istoria lui Lovinescu nu ne-ar face să bănuim acest lucru. Nici o aluzie, nici un semn al vreunei reacţii epidemice în tonul comentariului. Lipsa de entuziasm explicit şi superlative critice, comparativ cu Hortensia, de pildă, poate şi analiza mai superficială ar putea fi singurele indicii."[4]

"Frate bun cu ceilalţi eroi ai lui Camil din piese şi din romanul al doilea, Ştefan Gheorghidiu este şi el o fiinţă care împinge la paroxism un nemăsurat orgoliu, neputând măcar concepe să cerşească de la alţii compătimire." El este revoltat faţă de mediul frivol şi ignorant ce nu pune preţ pe valorile autentice. El, ca şi celelate personaje masculine camilpetresciene, nu concepe să trăiască decât pe deplin conştient, lumea sa interioară este maniheistă. Şerban Cioculescu vede în Gheorghidiu un alter ego al autorului, dovadă stând şi naraţiune subiectivă, la persoana întâi. Şi alţi exegeţi au văzut în Gheorghidiu "o constiinta lucidă, un spirit atent întors în sine însuşi, analizându-se în două ipostaze ale vieţii: iubirea şi războiul." El este modelat din plămada "sufletelor tari", urmaşi ibsenieni neadaptaţi la compromisuri, având o inteligenţă matematică. George Calinescu, făcând elogiu romanului, afirma "e un film de mare artă (…) Camil Petrescu s-a dovedit romancier onorabil, dar prozator excellent." Dar drama iubirii păleşte în comparaţie cu drama războiului "tot ce e destrămare, minciună, înstrăinare, pierdere în convenţional şi vanitate, toată în autenticitatea societăţii din prima parte şi apetiturile deşarte îşi vădesc inanitatea în confruntarea cu trăirea autentică şi profundă din partea a doua, cu meditaţia asupra temelor fundamentale ale vieţii şi morţii." Maturizarea interioară are loc în doi timpi: cunoaştere de sine mediată (iubirea) şi imediată (războiul),"eroii scriitorului trăiesc mereu experienţe de cunoaştere, purtând în ele mişcarea şi accentul pasional al vieţii cu o puritate care le sporeşte încă incandescenţa." Ap-ropierea de trecut are scopul

[4] Valentina Marin Curticeanu, *Eugen Lovinescu*, Editura Excellens Univers, Bucureşti, 1998, p. 130

decantării şi implementarea lui în experientele viitoare. Romanul "este un elogiu necontenit, susţinut, al efortului intelectual. Eroul este un interiorizat, cu ochi halucinaţi." Au existat şi păreri defavorabile. Astfel, Lovinescu îl critică pe Camil Petrescu din cauza compoziţiei defectuoase, care dă senzaţia juxtapunerii "a două romane diferite, unul al geloziei şi celălat al războiului, nelegate decât prin unitatea biologică a eroului."[5] Perpessicius observă în Patul lui Procust existenţa a două romane: unul de suprafaţă şi unul de adâncime (cu perspective, lămuriri, documentări); un roman al pervertirii morale a personajelor şi al corupţiei socităţii vremii. Fred este punctul de intersecţie al tuturor celorlalte personaje. Autorul, adversar convins al sentimentalismului încearcă să ajungă la o cunoaştere plastică:asumându-şi acest rol al cunoaşterii. Şi acest roman este criticat de Lovinescu din cauza lipsei de unitate generate de episoadele Emilia-Ladima-Fred şi Doamna T-Fred. Ambele romane sunt, însă, considerate de reputatul critic ca fiind "două din cele mai bune romane de analiza ale literaturii mai noi."[6]

Contribuţia lui Camil Petrescu la constituirea formelor moderne ale romanului psihologic românesc sunt studiul unui sentiment (cel al geloziei) "realizat cu o mare ascuţime de analiză, cu amestecul de luciditate şi de febra caracteristic scriitorului, transmisibil şi cititorului"[7]; romanul războiului, "tehnica tratării unei vieţi în două planuri diferite, obrazul şi masca, conţine în ea un preţios element de interes şi savoare."[8] Semnalând prin formula oximoronică relativizarea perspectivei narative, criticul accepta drept calităţi ale romanului camilpetrescian acuitatea analizei şi abilitatea tehnicii psihologice. Era perioada în care apăreau romanele realiste ale lui Liviu Rebreanu odată cu romanele "proustiene ale lui Camil Petrescu, cu cele gidiene ale lui Mircea Eliade şi proza absurdă a lui Urmuz."[9]

Despre activitatea ca romancier a lui Camil Petrescu, George Călinescu afirma că scrisul său ocoleşte frumosul, exprimând expresia formală, ostil caracteriologiei clasice şi fixe. Cu influenţe bergsoniene şi proustiene, Petrescu practică "fluxul amintirilor" gidian, urmează autenticul în jurnalele în care susţine că nu modifică nimic din cursul amintirii, ajungând până la a compune în corecturi şi a dubla textul cu note în subsol. Constant Ionescu, prieten bun al dramaturgului respinge caracterizarea lui Camil Petrescu ca aparţinând unei generaţii spontane; din contră, dramaturgul s-a format de-a lungul anilor, pornind din crunta sărăcie şi înfruntând diverse obstacole. Călinescu se vădeşte destul de caustic la adresa romancierului

[5] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, Bucureşti 1981, pp. 252-253
[6] Idem, pag. 287
[7] Idem, p. 288
[8] Idem
[9] Sorin Alexandrescu, *Paradoxul românesc*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 34

caracterizandu-l ca "un misogin şi un inadaptat erotic, transcriind în pagini pline de verva sarcasmul sau de învins sentimental."[10] Referindu-se la Patul lui Procust, criticul observa că preocuparea pentru metodă este maximă iar romanul, prin alcătuirea sa (scrisori, comentarii, note, tăieturi de jurnale) dă impresia de trăire adevărată. Analizând acelaşi roman, Dumitru Micu observa că "romancierul, în numele autenticităţii, recurge la o mistificaţie cu mult mai mare decât cea practicată de prozatorii care îşi asumă calitatea de naratori omnişcienţi."[11]

Amza Săceanu conturează o paralelă între Suflete tari a lui Camil Petrescu şi Iulia lui Strindberg, pe de o parte, şi Roşu şi negru a lui Stendhal, pe de altă parte afirmând "există o anume filiaţie pe linia Julien Sorel, şi la Jean şi la Andrei Pietraru, după cum se pot face asocieri între Iulia din drama cu acelaşi nume şi Ioana Boiu, eroina lui Camil Petrescu, călăi şi victime în aceeaşi măsură."[12] Între Camil Petrescu şi Strinberg se mai poate observa o similitudine: ambii exclud asemănarea personajelor lor cu cele realiste. Acelaşi Amza Săceanu trasează şi o paralelă între teatrul lui Ibsen şi cel camilpetrescian admiţând că ambele sunt teatru de idei deoarece personajele emit opinii, dar, totodată, descoperă şi deosebirea principală între cei doi dramaturgi: la Ibsen conflictele sunt exterioare, pe când la Camil Petrescu acestea sunt interioare; dramele camilpetresciene fiind de factură psihologică.

Adrian Marino, vorbind despre tendinţa dramaturgiei româneşti la acea vreme intuia că aceasta se îndrepta spre "drama de idei" iar despre Camil Petrescu afirma "De aceeaşi factură este şi cauzalitatea dramatică absolută, imanenţa conştiinţei, în care acţiunea este condiţionată de acte de cunoaştere", "câtă conştiinţă pură…atâta dramă."[13] Dramaturgul Camil Petrescu şi-a structurat ideile privitoare la teatru în lucrarea Modalitatea estetică a teatrului aparută în 1937. Camil Petrescu, analizând Fapta, îi reproşează lui Blaga fundamentarea conflictului dramatic pe psihanaliză. Petrescu neagă absolutul ca exterioritate dar îl cultiva ca interioritate, doar în acest fel drama este cu adevărat autentică.În 1924 se înfiinţa revista Săptămâna muncii intelectuale şi artistice, sub direcţia lui Tudor Arghezi, unde Camil Petrescu a devenit redactor, iar în 1925 aparea Cetatea literară unde Petrescu avea sa devină director.

Personajele lui Camil Petrescu sunt nişte inadaptaţi care trăiesc drama încercării de a schimba lumea după ei. "Contemplând timpul în întindere transcedentală, Camil Petrescu … adulmecă urmele absolutului, întâlneşte pretutindeni seducţia trăirilor febrile.(…) Eroii lui

[10] George Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compendiu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963, p. 290
[11] Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, Vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 274
[12] Amza Săceanu, *Clasicii nu vor sa îmbătrânească*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 247
[13] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, pp. 561-562

săvârşesc, de fiecare dată, aceeaşi greşeală, izvorâtă din încercarea disperată de a da existenţei o unitate deplină.“[14] Există un dezacord între trăirea imperfectă şi autenticitatea ideală, personajul superior trăieşte drama de a nu fi înţeles de o lume mercantilă, scufundată în aparenţe. Scrisă între 1915-1916, drama Jocul ielelor este definitivată în 1930 şi avea motto-ul Jocul ideilor este jocul ielelor. Însăşi analogia idee-iele ne introduce în lumea autorului, lumea mitologică, populată de drăgoaice capabile să arunce rău asupra muritorilor. În această piesă, Marian Popa consideră că, “«drama absolutului» priveşte existenţa individuală ca o conştiinţă în confruntare cu existenţa colectivă considerată conştiinţa colectivă.“[15] Înainte de a se sinucide Gelu Ruscanu înţelege că nu poate trăi cu idei pure într-o lume impură. Între Gelu şi Sineşti se află Maria care semnifică eternul feminin insondabil iar Praida este şi rezoneurul piesei comentând despre Gelu “A avut trufia să judece totul. (…) S-a îndepărtat de cei asemenea lui. (…) L-a pierdul orgoliul lui nemăsurat.“ Gelu “rămâne primul dar şi prototipul eroilor dezrădăcinaţi, din care Camil avea să ne prezinte încă câteva exemplare, care seamănă între ei ca fraţii.“[16] Jocul inteligenţei, ridicat de dramaturg la cote unice în literatura română, răzbate din dialogurile lui Praida cu Gelu şi în înfruntarea între acesta din urmă şi Sinescu. Piesa constituie, din punctul de vedere al lui Aurel Petrescu,“baza întregii sale dramaturgii şi ca punct de plecare exploziv a ceea ce va însemna sensul specific al literaturii camilpetresciene şi ca obsesie tematică şi caracteriologică, şi ca structură conflictuală, şi ca atitudine existenţială, şi ca relaţie între factorul biologic şi reprezentarea lui metafizică.“[17]Acelaşi critic considerând că în piesă se înfruntă patru sentimente: cel politic, al onoarei, al eroticului şi al dreptăţii absolute. “Jocul ideilor este jocul ielelor, un joc periculos, vrea să semnifice întreaga structură a piesei“[18] iar “Gelu Ruscanu concepe nu numai dreptatea la modul absolut, dar şi dragostea.“[19]

Marian Popa consideră că alegerile personajelor din Suflete tari sunt decisive “opţiunile sunt irevocabile …unul este tare prin castă, celălalt prin lipsa oricăror prejudecăţi.“[20] Perpessicius are numai cuvinte elogiase, identificând în piesă “un dialog nervos, nuanţat până la ultima consecinţă, un stil de o superioară ţinută literară, personagii de o cuceritoare frăgezime de spirit şi de un rar pitoresc.“[21] Constant Ionescu îl caracterizează pe Andrei

[14] V. Mindra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 203
[15] Marian Popa, *Camil Petrescu*, Editura Albatros, Bucuresti, 1972, p. 100
[16] Constant Ionescu, *Camil Petrescu. Amintiri şi comentarii* , Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 109
[17] Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1972, p. 90
[18] Ovidiu Ghidirmic, *Camil Petrescu sau patosul lucidităţii*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975, p. 64
[19] Idem, p. 65
[20] Marian Popa, *Camil Petrescu*, Editura Albatros, Bucureşti, 1972, p. 108
[21] Perpessicius, *Patru clasici*, EdituraEminescu, Bucureşti, 1974, p. 280

Pietraru drept "tipul intelectualului epocii, al cerebralului, care, recunoscându-se înfrânt, îşi caută refugiul în dragoste, aspirând la cucerirea unei femei ce-i era superioară ca extracţie, dar pe care nădăjduia să o facă să-i împărtăşească iubirea robustă, sinceră şi curată (…) îşi duce experienţa până la capăt, cu fatalitate tragică (…) eroul pare a-şi atinge idealul, acesta îi scapă, se transformă dintr-o dată într-un miraj şi împinge astfel pe descurajatul deziluzionat să abdice de la viaţă."[22] Personajul central are luciditatea de a «vedea prin lucruri», de a distinge între esenţial şi accidental, clarviziune însoţită de trăirea sinceră, cu profundă autenticitate. Gelu trebuie să ţină "ochii deschişi pentru a urmări, dincolo de mediocritatea realului, dansul orgolios al ideilor pure."[23] Conflictul piesei "în care sunt angrenaţi protagoniştii e deopotrivă social, caracteriologic şi psihologic"[24] este multifaţetat. Piesa este opusă celei a lui Stendhal prin aceea că relevă nu un arivism social şi material cât unul spiritual; Andrei Pitraru nu este rece, lucid şi calculat ci temperamental, pasional şi tumultos, stăpânit "de angoasa opţiunii teoretizată de existenţialişti, anticipaţi, aici, de autorul român."[25]

În 1924 dramaturgul supune aprobării comitetului de lectură al Teatrului Naţional din Bucureşti drama Mioara care are premiera în noiembrie anul următor. Din păcate, cronice nu aveau să-i fie favorabile. Constant Ionescu afirma despre personajul lui Vălimăreanu că "nu activează sub impulsuri din afară, ci sub imboldul unor declicuri intime; el atacă, succesiv, straturi tot mai adânci de conştiinţă"[26] iar slăbiciunea este identificată de vechiul prieten al autorului în faptul că sfârşitul este provocat artificial, dinafară şi nu emană de la erou. "Mioara este o piesă neizbutită, pentru că, aici, mai mult ca oriunde, scriitorul îşi pune în aplicare conceptul dramei absolute."[27] În linia lui Gelu Ruscanu şi Andrei Pietraru, Mitică Popescu concepe iubirea în mod absolut. De fapt, Mitică "este un erou al absolutului inversat, o disponibilitate absolută, cel care nu vrea să opteze pentru a nu fi deziluzionat."[28] Daramaturgul, pornind de la un punct de vedere total opus celui al lui Caragiale, încearcă o reabilitare a lui Mitică. Spre deosebire de Caragiale, la Camil Petrescu, defectele devin calităţi, efectul comic fiind dat de distonanţa între faptă şi limbaj.

În Act veneţian scenele de dragoste, dealtfel ca în toate piesele sau romanele camilpetresciene, depăşesc limitele sentimentalismului, eroticul trece în sfera eticului. În lumea

[22] Constant Ionescu, *Camil Petrescu. Amintiri şi comentarii*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 63
[23] V. Mîndra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 203
[24] Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1972, p. 96
[25] Ovidiu Ghidirmic, *Camil Petrescu sau patosul lucidităţii*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975, p. 74
[26] Constant Ionescu, *Camil Petrescu. Amintiri şi comentarii*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 84
[27] Ovidiu Ghidirmic, *Camil Petrescu sau patosul lucidităţii*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975, p. 77
[28] Marian Popa, *Camil Petrescu*, Editura Albatros, Bucureşti, 1972, p. 118

invadată de grotesc şi nedreptate, fiinţa iubită devine o formă a autenticului iar dezamăgirea legată de acest ultim bastion conduce la dezastru ireparabil. Teama eroilor ce iubesc în operele lui Camil Petrescu, nu este aceea de a fi înşelaţi, ci de a se fi înşelat în alegerea fiinţei care să stea alături de ei iar când o umbră de slăbiciune se planează asupra fiinţei iubite aceasta devine idol ştirbit. Act veneţian este nu atât o dramă a iubirii cât o dramă a onoarei; onoarea personajului este conjugată cu cea intelectuală.

În Danton, Marat este un bolnav incurabil, doamna Roland iubeşte revoluţia dar este dezgustată de ororile ei, Robespierre este virtuos şi partizan al logicii pure, negând sentimentele pentru a respecta geometria, opusul lui Danton. Acesta este "un ansamblu al virtuţilor şi viciilor îngemănate într-un personaj care sparge tiparele de serie."[29] Personajul împărtăşeşte idealurile acţiunii sociale radicale, lucru susţinut şi de facura sa filosofico-spiritualistă. "Danton nu este o dramă istorică, ci o «reconstrucţie dramatică» (…) constând dintr-o minimă adaptare scenică a unui material istoric bogat, dramatic prin el însuşi."[30] La crearea personajului, Camil Petrescu s-a folosit de metoda gestaltistă, la modă atunci, de subsumare a părţilor la întreg, ceea ce asigură coeziunea părţilor adesea divergente fiind intuiţia esenţială. "Danton este copilul nelegitim al lui Camil Petrescu, născut dintr-o irezistibilă sete de viaţă. (…) În raport cu Robespierre, Danton reprezintă triumful Vieţii asupra Ideii."[31] Nicolae Manolescu, comparându-l pe Camil Petrescu cu Hortensia Papadat Bengescu, îi atribuia autorului "funcţionarea analizei psihologice în varianta riguros ionică."[32] Adept al autenticităţii şi anticalofilismului, Camil Petrescu se înscrie în curentul neoproustianist.

Drama Bălcescu sparge continuitatea liniară a dramaturgiei camilpetresciene anterioare şi inaugurează o noua serie tipologică. Antiteza este diferită: se face între eroi capabili a percepe istoria şi cei care urmăresc profitul imediat. Daca Danton era pasional şi Robespierre era raţional, Bălcescu îmbina ambele trăsături. "Personaj cu patima dreptăţii absolute…cu o mare putere de sacrificare pentru ideal"[33], Bălcescu exprimă concepţia totalizatoare a autorului fiind un cumul între rigiditatea lui Gelu Ruscanu şi a spontaneitatea lui Danton.

Spre deosebire de Rebreanu ce scormonea cu talent constiinţa socială, Camil Petrecu este maestru al relevării celei individuale iar romanul Un om între oameni este printre puţinele

[29] Constant Ionescu, *Camil Petrescu. Amintiri şi comentarii*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 116
[30] Ovidiu Ghidirmic, *Camil Petrescu sau patosul lucidităţii*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975, p. 77
[31] Idem, p. 80
[32] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 77
[33] Ovidiu Ghidirmic, *Camil Petrescu sau patosul lucidităţii*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975, p. 84

monografii ale satului pe care ni le-a lăsat autorul. Preocupat de autenticitate, autorul face apel la datele istorice, minimalizând ficţiunea. El reuşeşte "surprinderea spiritului unei epoci prin inducţie analitică, prin îndelungi, laboriase investigaţii."[34] Eroul camilpetrescian nu se luptă cu determinarea biologică sau cu celelalte personaje, ci cu proria-i conştiinţă. "Valenţele teatrale ale dramelor lui Camil Petrescu se înmulţesc considerabil la confluenţa de idei cu oratoria de mare clasă"[35], eroilor, lipsindu-le introspecţia sarcastică, se refugiază în tirade oratorice. Stilul literar camilpetrescian se caracterizează prin abundenţa metaforelor, "o şlefuire laborioasă, tinzând către un soi de aristocratizare artistică a replicii şi cultivând un dramatism intrinsec al textului."[36]Totodata, autorul foloseşte numeroase aforisme, paremiologia venind să îmbogăţească stările de conştiinţă ale eroilor. Toate conflictele sunt supuse unui subtext filozofic preocupat de condiţia umană. Toate divagările şi parantezele din dramele camilpetresciene descoperă o nouă dilemă posibilă. Eroii sunt izbiţi de marasmul mizeriei morale a epocii contemporane lor; ştiind să lupte cavalereşte sunt doborâţi de loviturile piezise, sub centură din partea societăţii sau a femeii adorate. "Camil Petrescu îşi conduce eroii dinspre o fascinaţie a ideii şi a esenţelor gândite, prin impasuri şi esecuri care îi relevă lor înşişi, spre o regăsire a esenţelor vii, trăite cu întreaga fiinţă, în lumina înaltă a spiritului."[37]Personajele lui Camil Petrescu "sunt neconformişti fanatici ai ideilor, sfâşiaţi de drama neîmplinirii în absolut a exigenţelor raţiunii."[38] Ceea ce trăiesc personajele sale este propria dramă a autorului: "Camil a fost mereu covalescent. Pentru acestă îndelungată perioadă, a meritat să îndure boala. A găsit mereu prilejul favorabil de a-şi cauţiona dezamagirea şi a spera să merite cerul făcând din pământ un iad. (…) Luciditatea lui a fost conştiinţa unei origini spontane."[39] Eugen Lovinescu îl portretiza admirabil "Camil Petrescu se distingea şi prin spiritul sau vioi, mobil, combativ, agresiv chiar, inepuizabil dialectic, luminat totuşi de o candoare plăcută cu deosebire femeilor, de o frăgezime de impresie binevenită într-o societate, prin convenienţe mai mult receptivă decât deliberativă."[40] Opera camilpetresciană înscenează un mit modern al cunoşterii prin cuvânt, cautând certitudini şi perfectiune dincolo de "existenţa banală, folosindu-se, paradoxal, de evitarea banalului."[41] Tocmai autenticitatea prozatorului îl determină pe

[34] Dumitru Micu, *Romanul românesc contemporan*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959, p. 376
[35] V. Mindra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 218
[36] Idem, p. 220
[37] Nicolae Creţu, *Constructori ai romanului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982, p. 231
[38] Dumitru Micu, *Romanul românesc contemporan*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959, p. 381
[39] Anton Adamut, *[Şi] Filosofia lui Camil Petrescu*, Editura Timpul, Iaşi, 2008, p. 294
[40] Eugen Lovinescu, *Memorii*, vol. II, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1931, pp. 111-112
[41] Irina Petraş, *Proza lui Camil Petrescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 22

Crohmăniceanu să-l includă în Literatura autenticităţii şi experienţei, alături de Holban, Eliade, Blecher, Bonciu. Stilul anticalofil al scrierilor lui Camil Petrescu este caracterizat prin sondarea profundă a trăirilor şi subconştientului personajelor, lucru realizat şi prin fluxul memoriei, în veritabilă descendenţă proustiană. Spirite ce caută absolutul, trăind în mod hipersentibil, eroii săi sunt învinşi de propriul ideal şi sfârşesc tragic.

Pentru Camil Petrescu calofilia este echivalentă cu livrescul, inautenticul şi falsul; deci autorului îi rămâne să fie anticalofil. El considera că literatura trebuie să redea esenţa vieţii, actul de cultură fiind unul de cunoaştere şi nu de inventare. Autenticitatea promovată de Camil Petrescu este similară cu cea a formaliştilor ruşi al căror cerc apare şi se manifestă între 1914-1915. Pentru prozatorul român autenticitatea reprezintă omogenitatea structurală. Pentru Camil Petrescu bergsonismul a condus la înlocuirea raţiunii cu intuiţia, la dizolvarea, în literatură, a ideii de caracter.

BIBLIOGRAFIE

1. Adamut, A., [Şi] Filosofia lui Camil Petrescu, Editura Timpul, Iaşi, 2008
2. Alexandrescu, S., Paradoxul românesc, Editura Univers, Bucureşti, 1998
3. Călinescu, G., Istoria literaturii române, Compendiu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963
4. Creţu, N., Constructori ai romanului, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982
5. Ionescu, C., Camil Petrescu. Amintiri şi comentarii , Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968
6. Florescu, N., Profitabila condiţie, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983
7. Ghidirmic, O., Camil Petrescu sau patosul luciditătii, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975
8. Lovinescu, E., Memorii, vol. II, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1931
9. Lovinescu, E., Istoria literaturii române contemporane, Editura Minerva, Bucureşti 1981, vol. II
10. Manolescu, N., Arca lui Noe, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1981
11. Marin Curticeanu, V., Eugen Lovinescu, Editura Excellens Univers, Bucureşti, 1998
12. Marino, A., Dicţionar de idei literare, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973
13. Micu, D., Romanul românesc contemporan, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959

14. Mindra, V., Incursiuni în istoria dramaturgiei române, Editura Minerva, Bucureşti, 1971

15. Perpessicius, Patru clasici, EdituraEminescu, Bucureşti, 1974

16. Petraş, I., Proza lui Camil Petrescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981

17. Petrescu, A., Opera lui Camil Petrescu, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1972

18. Popa, M., Camil Petrescu, Editura Albatros, Bucuresti, 1972

19. Săceanu, A., Clasicii nu vor sa îmbătrânească, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983

REVISITING EXPLORATORY PATTERNS AND CULTURAL STEREOTYPES – ENGLISH TRAVELLERS AND ROMANIAN ITINERARIES

Simona Catrinel Avarvarei
Assist. Prof., PhD, "Ion Ionescu de la Brad" University of Iași

Abstract: This paper starts from Ralph Crawshaw's idea that "travel has a way of stretching the mind" doubled by the exploratory perspective of (re)dimensioning new horizons and (re)visiting frameworks of the mind that would not only make the world 'crack' the nutshell but also reveal its "myriad new sights, smells and sounds". Our attempt is to identify some travelling patterns of the English wayfarers who reached the Romanian realms (18th -19th century). We intend to approach what we may refer to as the paradigm of borderlines, interpreted from a threefold perspective – geographical, historical and cultural – positioning thus an expression of the East on the imperial mapping system of the West.

Keywords: travel, metaphor, perception, borderlines, stereotype.

Would looking at journeying through the realms of the world as metaphoric roaming be too elusive and evanescent an assumption? Considering the intricate webbing of critical thinking and reality, on the one hand, and that of perception, imagination, conceptualisation, on the other, the rationale we intend to build may be read in the key of a perpetual, self-defining quest. Building such an approach starts from the point that embraces the nature of the metaphor as 'vehicle' that reflects the 'substantiality' of the 'other' with which it interacts as two (inter)connected subjects (I. A. Richards, Karl Bühler). Furthermore, it is well known the fact that metaphors span bridges between the particular, the already known and the well-defined, the real, the tangible, the explicit, and the mysterious, the distant and the surreal, the inaccessible and the implicit (Avădanei 1994), filling a space that used to be a terra incognita with the colours and emotions of discovery, the always surprising effervescence that lies beyond the unknown. Marcus Hester sees metaphor not as much as an effective means of building a relationship, but as one that highlights it, putting it into a far broader perspective, while Paul Ricoeur describes it as a 'mediating factor', and Ronald Barthes ascribes it the role of 'celebration' and 'magic'. There are moments when travelling and exploring the frontiers of

the 'other' (re)design the architecture of a catachresis that establishes relations, operates (dis)placements, composing and unceasingly (re)defining the mappa mundi.

Travel lies at the very border between metaphor, understood as selection and substitution through which images relate in terms of similarity and contrast, and metonymy as source of endless combinations and juxtapositions; if the former operates at the very heart of the code, the latter combines contextual meanings within the message itself. Exploring may be thus 'suspended' in between the metaphoric principle of equivalence and the metonymic expression of concatenation through relations of contiguity (Avădanei: 55). If we are to follow Roman Jacobson's dichotomous construct of literature, we approach the borderline perspective that cuts deep into the 'flesh' of the utterance, entrusting fiction to the magic of the metaphor, while projecting non–fiction against a metonymic background. Travel may also be approached from the Freudian distinction between the metaphor seen as sign of 'identification' and 'symbolism' and the metonymy interpreted as 'condensation' and 'displacement'. It is no wonder, then, that travel literature recommends itself as an intimate expression of transgression, border-crossing, counterpoint deviations, all imbued by a deep metaphorical mark and vision. A theatrum mundi reflecting genre, travel writing calls on the worn out board of the stage people, canonical traditions, genuine slices of life, all eventually scrutinised by the subjective retina of the explorer.

Over the centuries, there has been a shift in the reasoning behind the act of travel, which dawned mostly as an act of fame and wealth-seeking, proof of devotion to sovereign and country and less as an exercise of sheer curiosity. There has been a long journey to cover between the pragmatism of the first explorers who undertook political, diplomatic, religious missions and the far more relaxed dimension of voyaging for the very pleasure of doing so. There are scholars who consider that the Golden Age of Travel of the 1830s marked a turning point in the history of voyaging, for that was the moment when man started designing machines that would not only help him compress distances, but it would also provide him with the necessary comfort long journeys require. This was also the moment when travellers started chronicling their voyages, recording their thoughts, impressions, reflections, sketching not so much a political or mere economic geography as a rich personal geography of vibrant emotions and reflective considerations.

As American sociologist Ralph Crawshaw used to say, in 1921, "Travel has a way of stretching the mind. The stretch comes not from travel's immediate rewards, the inevitable

myriad new sights, smells and sounds, but with experiencing first-hand how others do differently what we believed to be the right and only way" (Chang 2006: 531). It is at this point when hyperbolization comes to distort, rather than merely record the grand spectacle of the world, either by simply turning the entire act of narrating into sheer fiction, or by heavily permeating it with biased reflections tributary to unique, utterly generalised systems of reference. Stepping back in time, in 1688 Aphra Behn publishes Oroonoko, the book that most likely turned her into the world's first armchair traveller, the pioneer of the travel memoir genre. Thus, she started the tradition of European travellers that recognize themselves in Benjamin Disraeli's confession, "Like all great travellers, I have seen more than I remember and remember more than I have seen." Defined as a border-crossing genre par excellence, travel literature not only comes to (re)define the physical territories of the world, it also (re)dimensions the inner mechanisms of interpreting the world and its fabulous wealth of (hi)stories.

Glimpses of life and minute descriptions of the modus vivendi of the Romanians appear in chronicles, annals, official reports and diplomatic correspondence authored by various British travellers that offer an invaluable perspective not only upon human settlements, local customs, institutions, royal court rituals and its canonical traditions, local attire, merchants, army, but also upon the type of climate, terrain, and, interestingly enough upon, the wealth of natural resources. Most of the journeys throughout the realms of Moldavia, Wallachia or Transylvania would be almost mathematically focused on precise, economically-oriented goals, defining some "pragmatic approach resulting from the need to complete political duties or stick to the trading interest for commodities that were highly demanded on the markets of Eastern Europe" (Luca 2004: 49).

Mineralogy was at the heart of many such voyages, accounting for the presence in this part of Europe of such travellers as John Petty or Edward Daniel Clarke, mineralogist and doctor of the University of Cambridge. The former of the two, member of the English aristocracy, developed a rather keen interest towards the coal areas of the Habsburg dynasty (Transylvania, Bohemia, Slovakia). The real object and concern behind this enterprise is yet unknown, but not few are the voices that describe it as a rather intelligence-architectured mission in favour of the British Cabinet, employed, as he might have been, by his cousin, Sir William Petty, Prime Minister of His Majesty King George III. Spy or no spy, it is a fact that it was precisely in those upland, coal areas where knight Petty spent most of his time, making

surveys, drawing coal mining sites, trying to obtain different ore samples. A pioneer of industrial espionage or merely a curious mind, John Petty must have kept a diary of his journeys throughout Central and Central-Eastern Europe that would, if found, tell us more about the way in which he saw and interpreted the Romanian realities, otherwise reflected in his ample correspondence with the Baron Samuel von Brukental.

Edward Daniel Clarke was equally interested in mineralogy, pursuit that accounts for his presence in Wallachia and Transylvania, precisely in the area of Săcărâmb, at the feet of the Metaliferi Mountains, known as one of Europe's largest gold deposits. What he leaves behind is not just a series of notes on detailed descriptions of local mineral resources, but also a rich and vivid picture of the Romanian life at the beginning of the 19th century. Impressed by the Latin-origin of the people and the striking resemblance between the Italian and the Romanian language, Clarke offers valuable information on the traditions and customs of the natives, evermore valuable as he manages to sketch a kaleidoscopic portrait of the Romanian people, immortalised both at times of great celebrations (weddings, balls) and also at times of endless pain (funerals, wakes). "Nothing appeared to us more remarkable than the language. It is not enough to say of it, that it is nearly allied to the Latin: it is in many respects purely so; the difference between our way of speaking Latin, and theirs, consisting only in the pronunciation. All the principal names of things that a traveller requires, particularly of provisions, are Latin words" (Clarke 1816: 258).

John Newbery, who offers one of the first descriptions of Moldavia in the 16th century, is almost exclusively interested in aspects of economic nature, paying much attention to such details as the price of main goods, the level of taxation, etc (Holban, vol. II: 485) and little, if any, to all the other aspects that would tell the real story of the people.

A biased referential perspective, exclusively and almost brutally filtered through the canonical values and modus operandi of the western civilisation brings together the narratives of many such travellers on Romanian lands, a fact that would not only characterise the perception of the people who lived centuries ago, but it would also shape the minds and 'cripple' the spirit of some contemporary visitors. The former Romanian Principalities wove their history under the nippy winds of history and at the crossroads of empires; not taking the time to listen to their (hi)stories would lead to failing to grasp and understand the very essence of things. Of all the peregrines that visited these Eastern lands, British travellers have been among the harshest judges (Holban 1970) artificially and erroneously displacing

epistemologies, transferring identity representations upon foreign existential matrixes. Described as the other referential system against which Western Europe would (re)define its own cultural, anthropological profile, the realm of the East metamorphosed the limit of beyondness – orientalness as opposed to europeanness, barbarism to civilisation, mysticism to logic, tradition to modernity, corruption to lawfulness, sensuality to ethics, eclecticism to rigorousness. At the crossroads of geographies, cultures and mentalities, stereotypes come to life and shape constructs that end up distorting through negative attributions, rather than building. The Western observer finds himself caught in the intricate webbing of orientally imbued, autochthonous, and foreign codes whose understanding requires time, resonance with this locus mundi and its energies. He becomes the cartographer of conceptual maps that do not focus as much on the geographical frontiers, as on the mental borderlines, thus delineating a territory of irreconcilable differences, an almost antagonistic counterpart of the classical West, canonical in its rigour and epistemologically related to such inspiring concepts as intellectual superiority, political hegemony and a crucible for new, progress-generating ideas.

Nevertheless, even the severe, critical eye of the western observer has to acknowledge the traditional hospitality of the Romanian boyars – though the following fragment was taken from a French chronicle, Nouvelles observations sur la Valachie: “Les boyards ou seigneurs de la Valachie sont très-hospitaliers envers les étrangers; il sont grands et généreux: c’est une justice à leur rendre avant tout” (Laurençon 1822: 29). A land of extremes, the Romanian Principalities often catch the eye of the finest of the observers with the luxury and even opulence of the boyar’s attire and living. Men and women impress alike and even if they are mostly oriental in what clothing, customs, attitude and mentality are concerned, some of them prove ready to follow the Western European standards and fashion.

Sir Robert Kerr Porter, a British diplomat and traveller records the following: “The boyars of this city (Boucharest) live in a degree of luxury and splendour hardly to be exceeded in any capital of Europe. Their balls and parties, with the jewelled dresses of the ladies, are beyond imagination” (Porter 1822: 799).

General Sir Robert Wilson shares the same point of view, as he himself is mesmerised at the sight of such wealth and most of all, squander of it. “The costume of the women is here very gay; and I think that I have noticed one or two fashions which will be admired in England. That the women are very pretty I need not add: their attention to ornamental dress is a proof that they are accustomed to admiration. I have never read of Wallachia’s beauties, but they are

no mean rivals of Venus's better known and more vaunted establishments. If I may judge from my dinner today, Wallachia must also be an Epicurean abode. I have seldom sat down to a greater variety, or to viands better dressed" (Wilson 1812: 138).

The glamorous display occasioned by public and investiture ceremonies is also an event worth mentioning in the personal annotations of foreign voyagers. "I saw the other day […]" notes Lady Elizabeth Craven, author, playwright and intrepid traveller, "[…] the public departure of a new named Prince of Wallachia. The procession was very fine, his own court and guards, with many escorts from the Porte, preceded and followed him two by two, a great number of horses, Janissaries, and cooks – the horses coverings were of cloth of gold or rich embroideries; two white horses tails on sticks, and a kind of cap like a helmet, the emblem of his dignity, were carried before him. […] This cortege lasted a long time, and was really as fine a procession as ever I saw" (Craven 1789: 239).

Focussed mostly on the public, political and popular culture, and less on the cultural aspects, British travellers felt like roaming the land of oriental tales, instilled with heavy scents, ravishing luxury and breath-taking mystery; it was as if the rigour of a scientist met the elusive, ever-changing and challenging perspective of an indefinable other, that may be read and experienced either in terms of horizon, self, imagination, fiction, way of life. A scientist may never become a magus unless his name is an alchemist. Tributary to a demanding system of values and hierarchies, the British observer remained true to his education and world and underwent a feeling of separation from civilization while stepping into the world of the East. The Question of 'oriental despotism' finds itself at the very heart of the game of cards that draw political geographies and distilled mentalities on a map antithetically governed by the rationality of the West and the laissez-faire of the East.

William Wilkinson, general consul of England wrote in 1820: "None of the events that had influenced the political existence, and undermined the public spirit of the Wallachian and Moldavian nations, proved more ruinous to them than the system of policy introduced by the Greeks of the Fanar, when they were placed at the head of the principalities. Humiliated, degraded, and oppressed as the Greeks were, since they had ceased to be a nation, civilisation degenerated among them, in proportion to the weight and barbarism of the yoke that had been imposed on them, and they had insensibly contracted those habits of corruption, and servile obedience, which must be inseparable from a state of slavery similar to theirs. Dissimulation and falsehood became the most prominent features of their character; and, in short, the force

of the causes which acted upon them incessantly, familiarised them, by degrees, to every thing that could be degrading and humiliating to man" (Wilkinson 1820: 95-96).

No wonder than that "The absurdities of superstition, which for so great part of the fundamental principles of the present Greek faith, have gained equal strength in Wallachia and in Moldavia: even the most precise doctrines of the Christian religion are there corrupted by the misconceptions or selfish views of low-bred and ignorant priests, a set of men, indeed, who have here made themselves a manifest to the sanctity of the Christian name. A celebrated writer (Voltaire) has said that 'Climate has some influence over men; government a hundred times more, and religion still more'" (ibid.: 151).

Romanians' religiosity, intimately infused by the Latin pharmacum with its incantation, magic spell, itself a most delicate metamorphosis between asceticism and dogmatism, seems to sharpen the differences between the enlightened Western Christianity and the passionate Orthodoxy. Looking at things from the perspective of the sign of equality, treading new roads with old compasses, and drawing conceptual maps of the mind instead of (re)defining truthful profiles of land and peoples, foreign observers must have failed to become spectators of the whole panoramic perspective, complacent as they were with the scratched shards that reflect a distorted, infinitely undersized dimension of things. Although the authenticity, the honesty of the testimony, the accuracy of information have to be constantly taken cum grano salis, the value of such chronicles goes beyond their intrinsic importance. Regardless of their identity – diplomats, missionaries, adventurers, scholars, merchants or occasional witnesses, all foreign travellers brought their undoubtedly unique contribution to the description of the Romanian Principalities and of their rise and fall.

A journey through the realms and centuries that wrote the (hi)story of the Eastern part of the Old World is a delicate dance circumscribed to the same paradigm – while the East struggled to legitimize its reform through an ample reference to the values of the Western Enlightenment, the West would still remain the inflexible prisoner of the geographic and spiritual dichotomy that (still) polarizes the European spirit.

BIBLIOGRAPHY:

1. AVĂDANEI, Ştefan, La început a fost metafora, Iaşi: Editura Virginia, 1994.
2. CHALMERS, William D., On the Origin of the Species – homo touristicus. The Evolution of Travel from Greek Spas to Space Tourism, Bloomington, 2011.

3. CHANG, Larry (ed.), Wisdom for the Soul: Five millennia of Prescriptions for Spiritual Healing, Washington: Gnosophia Publishers, 2006.

4. HOLBAN, Maria (ed.), Călători străini despre Ţările Române, vol. I - IV, Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1968, 1970, 1971-1972.

5. LAURENÇON, F. G., Nouvelles observations sur la Valachie, sur ses productions, son commerce, les moeurs et coutumes des habitans et sur son gouvernement, Paris, 1822.

6. LUCA, Cristian, Călători şi pribegi din Ţările Române la Veneţia în secolul al XVII-lea, in Călători români în Occident, Nicolae Bocşan, Ioan Bolovan (eds.), Institutul Cultural Român, Cluj-Napoca, 2004.

7. PORTER, Sir Robert Ker, Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia during the years 1817, 1818, 1819 and 1820, London, 1822.

8. WILSON, Sir Robert, Private Diary of Travels, Personal Services and Public Events, during Mission and Employment with the European Armies in the Campaigns of 1812, 1813, 1814. From the Invasion of Russia to the Capture of Paris, London, 1861.

THE PORTRAIT OF A CHOSEN ONE?

Mirela Dredeţianu
Assist. Prof., PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureș

Abstract: A true reader, Nicolae Balotă reveals unknown aspects of literary order, and the theory of the demon that possesses him is often sacrificed in search of a realistic or religious metaphysical route. Writers could be divided into two types: those who discover new spiritual continents, and others who preserve previous rules, breaking them. The methodological critic, The Librarian, is in search of the intellect, just as Dedalus in the ancient myth. Somehow, Nicolae Balotă refuses to be jouisseur and agrees to be ascetic, but evades in the senses through the intellect. Even if the pleasure of the game is not visible for Nicolae Balotă the critic, the seriousness with which he captures the life of books makes one understand the types of knowledge of consciousness in relation to forms.

The critic Nicolae Balotă does not identify himself with the texts he refers to; he does not seek their veracity, although he is sailing as an Argonaut in the ocean of literary works. Even if we draw a similarity between Nicolae Balotă, The Librarian, and The Chosen One, we have to bear in mind that the masks they take on refer to an image that offers a new reality. Through the ambivalent terms of people-authors characters, as seen by Nicolae Balotă, we try to see to what extent the critic projects himself in the ordered life of others in to lighten it and to darken any open door to the depths of his personality. The status of the wandering author and the literary work undergo the supreme virtue of theoretical interpretation using concepts or images on the theatre of the works that Nicolae Balotă regards as his home and maybe that of his readers. Thus, the critic Nicolae Balotă meets the rhythmic voluptuousness voices of the poets, a gateway into their own being. The critic does not accept poetic enciphering by syntactic dislocation, but he seek creative elements within the language, the great original poetic voice, visible in the shape of words, awaiting them in the verse which means simultaneous order and disorder. The poetic art is placed in the centre of the things visible to the critic who oscillates between absolute intellectualism and emotion of art. The idea of order, like a temptation, calls his name. The expression remains constantly in the forefront and even if in the critical style one can notice a reference to the literary motifs and themes, for Nicolae Balotă, the intimate

nature of his thinking refers to the spiritual "heautontimoroumenos" warfare, a way of communication with the self.

Keywords: Nicolae Balotă, The Librarian, The Chosen One, Argonaut, heautontimoroumenos

Am selectat special acest titlu simptomatic, scris cu semnul întrebării, întrucât, el, eseistul Nicolae Balotă, integrează, în coordonatele mai largi ale vieţii, ale istoriei mitice sacre, exemplare semnificative, deja formulate de alţi cercetători. În viziunea eseistului Nicolae Balotă, plăsmuirile narative interbelice îşi revelă misterele cu ajutorul unor viziuni, elemente hiero-fante, mijlocind între structura imaginară imaginaţia plastică şi însufleţitoare a scriitorului şi a cititorului virtual.

El, hierofantul eseist, posedă abstracţiuni metafizice, cunoaşte tehnica de construcţie şi poate ajuta percepţia spirituală, stabilind, în acelaşi timp, o poziţie vie, întrucât furnizează modele umane pe care el însuşi le-a verificat. Trecut prin iniţierea dureroasă a carcerei, Nicolae Balotă are conştiinţa că este un iniţiat, un ales, ce poate comunica din interiorul literaturii (operele studiate), din afara literaturii (teorii filosofice, mitice şi teorii de structură literară), dinlăuntrul său însuşi (explicaţiile sale nu ţin doar de învăţarea regulilor, ci de capacitatea dobândită de a i se revela adevărul cu dovezi a posteriori).

Timpul în care trăieşte **Alesul** devine acum un timp special, de de-scriere a operei artistice ca o sumă de înţelegeri fundamentale, existente la origini şi repetate ritual în textul literar. Nicolae Balotă nu se mai întoarce la starea profană de toate zilele, el este un **Sacerdot,** un **Ales**, ce poate transmite moral, re-povestind istoriile, ceea ce e esenţial în naşterea operei literare şi în sfârşitul acesteia. După experienţa de anabasă şi catabasă, Nicolae Balotă a stabilit în lume o garanţie a fecundităţii proprii; în plan cultural fiind un sacrificat, primeşte capacitatea soteriologică de a salva cititorii, organizându-le permanent gândirea simbolică, mentalitatea, stabilind corespondenţele dintre literatura română şi mişcările tradiţionale europene. Nicolae Balotă nu se mai teme de viziunile escatologice ale universului, pentru că, legat de cosmos, ştie că orice moarte ascunde în ea o re-naştere; fiind ales, el, Nicolae Balotă poate domina hermeneutic, în principiul operei studiate şi în rostul lectorilor îndrumaţi să înţeleagă cu ajutorul filtrului său, lumea însăşi. Amurgul unor zei şi apariţia altor zei, comunişti, îl interesează mai puţin, deci spaima sa de altul, demon sau infern, nu-l mai bântuie. Chiar dacă

anumite mistere sunt degradate, el, Nicolae Balotă, e un androgin ce foloseşte cuvintele ermetic, drept unealtă, interpretând hermeneutic câte o carte de căpătâi.

Nicolae Balotă este un Bibliotecar-Ales, un Sacerdot al lecturilor cu care întreţine, ritual, o participare la ritmurile cosmice. Cărţile de căpătâi îl transformă pe el, alesul, într-un polihistor ales şi savant care deşteaptă sufletele adormite fără ironie, doar asumându-şi libertăţile eseului. După ce a părăsit sensul autentic trăit, iniţierea sa în codul modern îl arată drept un **Magistru** în sistemele de semnalizare lingvistice. Iniţierea face posibilă traducerea fragmentelor din operele scriitorilor într-un sistem general; el, Nicolae Balotă, decodifică operele, le interpretează cu ajutorul demersului hermeneutic, descoperă corespondenţele, citeşte limbajele secrete şi observă că nimic în literatura română nu este întâmplător, indiferent dacă sensurile se pot modifica sau transforma, literatura rămânând o componentă stabilă în consunet cu sectoarele mitice.

Pe orizontală, Nicolae Balotă demonstrează asemănările şi deosebirile în selecţia problemelor, pe verticală încearcă să descopere demnităţile metafizice speciale. Înainte de a fi istorie, fenomenele de cultură sunt semne de existenţă ontologică, pe care filosoful hermeneut le interpretează. Pasiunea pentru mit îl obligă pe Nicolae Balotă să treacă dincolo de evenimente, să caute semnul, să-l înţeleagă, să-l deschidă. Universul obsesiv al unei psihologii a imaginaţiei ţine de un arhé, de principii originare şi alesul descoperă organizarea temelor în jurul unui complex (apă, fecunditate, noapte, perlă).

El, **Alesul**, Nicolae Balotă, nu confundă planurile, ci dez-văluie autenticitatea, dez-leagă sensul şi mecanismele, interpretează viziunile, stabilind centrul, inocenţa sau relaţia acesteia cu moartea. Motivele sunt corelate între ele, se fac paralelisme cu obsesiile poetului, hermeneutica neoferind doar paralele exterioare, ci şi explicaţii cauzale, principii care luminează, relevează cu ajutorul unui efort. Nicolae Balotă este un hermeneut, adică un critic literar care explorează operele literare ale altor autori, precum un „argonaut”, şi îşi propune să explice calităţile operei în discuţie din 3 perspective:

legătura cu începuturile;

legătura cu talentul individual şi originalitatea;

relaţia cu presiunea artei asupra autorului şi asupra receptorului.

În selecţia scriitorilor discutaţi se include valoarea. În combinarea profilurilor şi exegezelor se introduc elemente ale criticii hermeneutice. În modificările realizate în eseuri sunt cuprinse elemente ale spaţiului de revelaţie asupra capacităţii operei literare de a interveni

în cercul imaginarului autorului şi cititorului, creând un spaţiu-capcană ce eliberează insul de mecanismul obsesiei, de dezrădăcinare, şi propune un model iniţiatic cu ajutorul cuvintelor.

În spaţiul culturii universale, opera lui Nicolae Balotă trimite la spaţiul francez (Marcel Proust), german (Thomas Mann), la spaţiul englez (D.H.Lawrence, Aldous Huxley), american (William Faulkner), la spaţiul rusesc (Mikhail Lermontov), la occident şi orient (romanul japonez).Din perspectiva timpului, opera sa ne întoarce, de la literatura Egiptului antic, la literatura latină sau la aceea shakespeariană, sau a lui Hölderlin, până la Aragon, iar din cea a perspectivei genului literar, se poate observa o călătorie comodă prin vocile liricii moderne (Rimbaud, Rilke, Valéry) sau în Babel-ul romanelor din secolul XX (Alejo Carpentier), precum şi în opera memorialiştilor (Voltaire, Stendhal) cu preferinţe pentru literatura savantă (Caillois) sau aceea de frontieră (călătoriile).

Dacă adăugăm studiile despre universul prozei româneşti contemporane (Ion Marin Sadoveanu, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Alexandru Ivasiuc, Dumitru Radu Popescu) la monografiile prestigioase despre scriitori (Urmuz, Tudor Arghezi, Alexandru Philippide) sau despre curentele literare (futurism, expresionism, suprarealism) sau despre probleme controversate ale literaturii (cum este problema absurdului), observăm că aproape nu este domeniu al artei în care autorul să nu-şi fi proiectat personalitatea. Iar dacă admitem că, în trecerea de la Euphorion (1960) până la ultima ediţie a Luptei cu absurdul (2001), este cuprinsă o întreagă viaţă concentrată de critic şi istoric literar, recunoaştem că scopul acestei opere este crearea unei cărţi ce poate „exorciza” demonia negatoare, coruptibilă, a timpului. Destinele literaturii şi ale teatrului sunt regăsite şi definite prin intermediul enigmelor şi necunoscutelor imaginare. Metoda critică particulară, aceea a explicaţiei hermeneutice, ţine de nevoia de a iniţia, întrucât enigmele în plan exegetic se ivesc la tot pasul şi conflictele din universul literaturii trimit la conflicte din universul real.

Credem că adevărata personalitate a omului ce vrea a se cunoaşte pe sine în Caietul albastru se prefiră prin interstiţiile altor texte, refuzând **mysterum tremendum**, temperând momentele propriei spaime, cu ajutorul spectacolului altor opere literare. Patruzeci de ani de critică literară demonstrează inexistenţa unei preferinţe speciale, capacitatea de a analiza, tentaţia de a selecta, pentru interpretare, opere de oriunde şi din orice timp, dacă aceste opere reprezintă o valoare magnetică pentru autor.

Am putea crede că toate operele literare îl ispitesc simultan, succesiv, iar temele privilegiate seamănă cu Ispitirea sfîntului Anton, tentaţie a lui Flaubert ce acţionează cu ajutorul grotescului, sau al dramaticului, asupra firii omului Nicolae Balotă.

Tentaţia lui Nicolae Balotă, hybris-ul său, ţin de o însuşire bulimică, o asimilare enormă a lumii literar-artistice, fie plastice, fie a cuvântului, fie chiar ştiinţifice, generată de nevoia de a trăi citind. Surprindem această deschidere în trimiterile la propria-i persoană din analizele hermeneutice: „Ori de cîte ori citesc un roman de Zola (mă gîndesc la lecturile din ultimii ani, printre care cea recentă, a Bucuriei de a trăi), retrăiesc invers şocul pe care l-am avut în adolescenţă citind L'Assomoir. Şoc al concretului imediat, al brutalităţii realului văzut în măruntaiele sale, al unei materii dezvelite brusc în sinele ei impudic (ca orice rezultat al unei dezgoliri pentru o sensibilitate puerilă). Aceasta trăisem atunci, asociat cu oroarea fascinată a unei vorbiri ce mi se părea antiartistică, de o crasă vulgaritate, discursul însuşi nepermis în literatură.[1]"

Stilul critic al lui Nicolae Balotă, plin de informaţii savante, de trimiteri scrise cu litere aldine, italice, se raportează la figura mitic-simbolică de tip baudelairian **heautontimoroumenos**. Jocul imaginilor din conştiinţa estetică a lui Nicolae Balotă seamănă cu acest contrapunct muzical, cartea presupunând, pentru autor, o experienţă thanatică pe un fond erotic. Estetul Nicolae Balotă creează producţii critice parabolice. Temele multiple, privite în coborârea ad inferos sau în urcarea ad superos, au, în subtextul necunoscut de autor, un patos ca o căutare a unei sfere desenate de reveria morţii. Aceasta înseamnă o îndepărtare sau o apropiere ce trimite la un adevărat topos critic, o epifanie a pasiunii de tip crepuscular cu acumulare excesivă a frumuseţilor, într-o voluptate ce ascunde spaima că arta este o viaţă fictivă pe care hermeneutul o vede arzând, nereuşind să transforme această beţie imaginară într-un triumf al vieţii.

Cu toate că volumele se numesc Umanităţi, Lupta cu absurdul, Mapamond literar, ceea ce descoperim, ca metaforă critică exprimată în toate măştile autorilor care se apropie de Nicolae Balotă, este echivocul cult al frumosului conştient de accesul interzis la eternitate.Este posibil să existe interpretări ale operei lui Goethe pe care nu le-am întâlnit, dar credem că, între viaţa răbdată, cea voită şi cea visată, viaţa visată din interiorul temelor rămâne cea a unei biblioteci eterne cu un Bibliotecar etern, Euphorion.

[1] Nicolae Balotă,Mapamond literar,Editura Cartea Românească,Bucureşti,1983,pp.137-138.

Ordinea ideilor (ordo idearum) reflectă ordinea lucrurilor (ordo rerum). Ceea ce scrie Nicolae Balotă e ordinea afectului (ordo amoris), cu emoţie şi ironie, în critica sa autorul dorind să demonstreze ordinea simbolurilor (ordo symbolicum). Perspectiva prin care „joacă" criticul Nicolae Balotă rămâne aceea a unui pretins dialog, tulburător prin nevoia de exprimare faţă de ordinea ideilor, superioară lumii lucrurilor. Spiritualitatea îşi găseşte experienţa în dubla ordine a labirintului, simultan ordonat şi haotic, arbitrariul cărţilor care-l înconjoară fiind recreat, cu ajutorul iubirii, în ordinea cărţilor sale. Rareori Nicolae Balotă propune opere literare ce nu pot fi închise în lumea iubirii sau în aceea a parabolei. Aprecierea unor opere de criză a semnului, opere absurde, arată că numinosul este, în realitate, subiectul eseurilor sale. Ordinea simbolică porneşte, de la însinguratul romantic Nicolae Balotă, către damnatul critic, până la observatorul absurdului ce sesizează că adevărul se înscrie şi în cuvânt şi în obscuritatea acestuia, procedând în 3 tehnici:

eliminarea datelor literare ale operelor care nu-i plac;

încifrând eseuri despre opere ezoterice;

descifrând, în discursuri critice, misterele propuse de el însuşi.

Nicolae Balotă ştie că nici un scriitor cu adevărat important nu poate fi încadrat în anumite curente sau tipare, dar ştie că există non-opere de artă cu care nu se ocupă şi că filonul subteran al unei poezii sau al unei opere literare trebuie revelat, precum hermeneutul trebuie să descopere, în creaţia seniorilor, peregrinările de urcare sau de coborâre în tărâmurile melancolice sau misterioase ale numelor. Reţinem că lumea din care extrage temele este aceea a cuvintelor, chiar atunci când criticul vorbeşte despre el însuşi, precum în Caietul albastru. Caracterul dual al personalităţii lui Nicolae Balotă, contemporan şi clasic simultan, apare concentrat în discuţia despre lumea critică a lui George Călinescu. Iniţierea în cuvântul critic călinescian se face prin antagonism, prin spectacol, printr-o actualizare a esenţei în câmpul fiinţei contemplatoare. Arta critică descoperă întotdeauna calea de eliberare, prin revelarea fabulosului mitic. Mitul propriu-zis este repede înlocuit cu posibilitatea estetică de a examina formele invizibile.

Tentativele lui Nicolae Balotă ţin de descoperirea nu atât a unei lumi mitice, cât a unui limbaj primordial, limbajul păsărilor, în sensul că autorul încearcă o reîntoarcere spre lumea originară, spre realitatea ascunsă. Orchestrarea lucrărilor sale critice rămâne astfel labirintică, apropiată de phantasie şi mit. Structura romanescă şi aceea poetică apar tratate sub semnul unei voinţe baroce de a scrie o nouă mitologie, o mitologie a literaturii de la începuturi până în

prezent.Descoperirea ordinii simbolice a lumii exemplare porneşte în căutarea unui paradis pierdut, regăsit în multitudinea cărţilor: „Deşi gândirea mitică e ecumenică, mitul reprezintă un mod de cunoaştere ezoterică. Temele, simbolurile sînt cunoscute de toţi cei care fac parte dintr-o colectivitatea (trib, clasă, popor).[2]”

Întrucât lectura cere neapărat o iniţiere, criticul are calitatea de a conduce cititorul spre ferestrele similii-realităţii romaneşti. Distorsiunile din imaginarul interior, deseori provocate de labirintul operelor exterioare, creează aspectul ordonat şi haotic simultan din treptele criticii sale. Operele literare sunt organizate ca un labirint, o lume a semnelor ce se cer interpretate, întrucât se ţine seama de exteriorul fizic, de interiorul psihologic şi de privitor. Capacitatea de a percepe deplasările lumii obiectelor, ale lumii ideilor sau ale lumii dragostei, neliniştitorul labirint al cărţilor, proiectează critica lui Nicolae Balotă în tentaţia unui demiurg care priveşte toate operele literare şi care se angajează în descrierea acestora, întrucât e fascinat de structura discursului estetic. Ordinea operelor literare (epice, lirice, dramatice) poate să fie clasificată cu ajutorul temelor (epoci baroce sau absurde), dar registrul esenţial este dat de combinarea cu nenumărate enumerări. Explorările în universul umanităţii, cu ajutorul structurii critice, folosesc ca metodă nu doar hermeneutica, ci şi stabilirea unor corespondenţe şi analogii Dicotomia alternanţelor îl preocupă pe Nicolae Balotă, precum şi imaginea lumii drept labirint. Descompunerea ordinii, manifestată sub forme anarhice, reprezintă modul de evadare a omului Nicolae Balotă în miraculos. Unirea lucrurilor disparate transformă structurile poetice şi creează o vrajă a oglinzii. Ceea ce oferă criticul Nicolae Balotă este oglinda oglinzilor şi această a doua oglindire preconizează o artă critică, un apetit artistic combinat cu unul ştiinţific, o descoperire a originii în cuvinte sau în cuvânt.

Arta interpretativă la care se raliază Nicolae Balotă cere descoperirea unor chei potrivite fiecărei opere literare. Comentariul relaţiei dintre planul eticii literare şi critică impune nu doar contemplaţie, ci şi acţiune, „frână etică”. Primatul criticii presupune un model critic care doar sugerează, ajutând opera să fie ceea ce este, nu obligând-o. Această accentuare a sensurilor reevaluează trecutul, presupune o lectură în interior, o pluralitate a sensurilor, criticul intrând în întâmpinarea autorului şi autorul venind în întâmpinarea criticului. Sfiala autorului şi a criticului o reprezintă taina iniţiatului, cele două puteri contrare operând în planul cosmic şi în planul creaţiei.

[2] Nicolae Balotă,Euphorion,Editura Pentru Literatură,Bucureşti,1969, p.115

Încercăm să sugerăm existenţa unui sistem eseistic nou şi a unei conştiinţe critice noi, hermeneutice, nu atât în profilurile şi exegezele critice, nici în căutarea unui destin împotriva morţii, sau în ordinea şi dezordinea cuvintelor, cât mai ales în explorarea unui arhé semnificativ în operele literare.

Parcurgând titlurile creaţiilor de după 1969, se poate vedea o dublă căutare: pe de o parte, a unui sistem general (Lupta cu absurdul, De la Ion la Ioanide, Arte poetice), pe de altă parte, a unui sistem particular, în micromonografii ce ar reactualiza ritualic substanţa esenţială a arhé-ului (Urmuz, Al. Philippide, T. Arghezi). Admiţînd că, precum în mituri, Nicolae Balotă povesteşte întâmplări sacre ale căror modeluri se află la origini, iar actualizările lor în povestire, în simboluri, ne obligă la o cunoaştere dublă: profană şi sacră. Timpul profan îl reprezintă experienţa lecturii obişnuite, timpul sacru îl reprezintă o lectură ce caută raportul cu originea, reînnoirea tipică a arhé-ului, organizarea sensului iniţial în alte mişcări estetice.

Ceea ce face criticul hermeneut este o ceremonie de aflare a prezenţei sacrului în viaţa profană. Descoperirea conştiinţei mitice determină nu atât transformarea normei, ci căutarea unei scheme în care celălalt este necunoscutul: „tot astfel Mircea Eliade interpretează închiderea în norme a sufletului arhaic drept un refugiu în certitudine din spaima de necunoscut. Teama cea mare de a i se contrazice sau chiar suprima icoana pe care şi-o făcuse despre sine e identică la omul arhaic cu spaima de moarte.[3]”

Această căutare a reintegrării unei opere „profane” în sacru interesează hermeneutul, cunoscător al unei lecturi de adâncime a căror ritmuri sunt magice şi interioare. Intrarea în ritmurile dirijate de lună, soare, umiditate, zi, noapte, în căile întortocheate ale asociaţiilor, este împinsă până la dorinţa de a comunica, până la ezoteric, precum în analizele hermeneutice, aplicate asupra sa.

Cavaler rătăcitor printre operele altora, Nicolae Balotă este ispitit deopotrivă de biografii cât şi de ficţiuni, iar egalitatea distanţei critice presupune încercarea de a face simţită taina.Chiar dacă inventio, selecţia pe care o face Nicolae Balotă, este uneori raportabilă la comanda socială, sigur că dispositio, aranjarea discursului, se raportează la un critic baroc artificial, hermeneut care tratează autorul,precum un misterios obiect în mişcare. Trecerile stilistice sunt voit sau nu asianice, prin dubla organizare şi dezorganizare: o dată, revelând personalitatea lui Nicolae Balotă şi altă dată, ţinând seama de prezenţa activă a scriitorului la care se referă. Explorator în lumea bibliotecii, Nicolae Balotă se integrează ca un Ales al sorţii

[3] Idem,ibidem,p.426

în timpul său, timp pe care-l preţuieşte şi-l frecventează, precum un sacerdot al lecturilor. Masca autorului arată că Nicolae Balotă este în continuă legătură cu începuturile, cu talentul individual, dar mai ales cu operele literare.. Prin parcurgerea lumii duale şi a lumilor create mitic de Nicolae Balotă putem accentua nevoia de patos şi de apatie drept creaţii simbolice doar pentru a supravieţui. Universul său cuprins de acedie, este plin de tristeţe, iar mutaţiile pe care le doreşte critica tânără cer o răsturnare dinlăuntru şi nu din afară. **Rosa mystica** din provincia mistică a ardeleanului este floarea de colţ pe care ne-o oferă ca metaforă critică şi astăzi. Ordinea oferită de floarea reginei nu aduce compensaţie practică, dar deplasează interesul spre relaţia cu **Celălalt**, relaţie fericit rezolvată de critica lui Nicolae Balotă.

Bibliografie

1. Balotă, Nicolae, Nu ştiu altceva decât să citesc şi să scriu, interviu realizat de Alexandru Ştefănescu în România literară, 30, 6 (12-18 februarie 1997), p. 3, 10

2. Balotă, Nicolae, E ceva în sufletul nostru care ne dă emoţia anului 2000 (anchetă) (răspund Nicolae Balotă, Dan Cristea, Laurenţiu Ulici, realizat de Sorin Roşca în Tomis (Constanţa), An. 4, nr. 8 (aug. 1999), pp. 1-2.

3. Balotă, Nicolae, Biblioteca neterminată, în Flacăra, nr. 7, anul 1999, p.36.

4. Balotă, Nicolae, Cine poate să spună cu cugetul împăcat că este ales – Dora Pavel în dialog cu Nicolae Balotă, în Contemporanul – ideea europeană, An. 10, nr. 4 (27 ian. 2000), pp. 8-11.

5. Balotă, Nicolae, Variaţii pe tema timpului (eseu) în Apostrof (Cluj-Napoca), An. 11, nr. ½, (ian-febr. 2000), pp. 123-136.

6. Balotă, Nicolae, Schiţe pentru un autoportret (I), în Luceafărul (Bucureşti), nr. 4, (2 feb.2000), pp. 12-14.

7. Balotă, Nicolae, Scrisul are acelaşi rost ca şi viaţa. Scriu aşa cum trăiesc. Scriu pentru că trăiesc şi scriu ca să trăiesc. (dialog cu Nicolae Balotă, realizat de Ion Zubaşcu), în Convorbiri literare, An. 134, nr. 3, (martie 2000), pp. 4-5, 43.

8. Balotă, Nicolae, Este, oare, memoria deşartă? în Flacăra, nr. 9, anul 2000, p.59.

9. Balotă, Nicolae, „In-teresant” (fragment din vol. Abisul luminat) în Apostrof (Cluj-Napoca), An.12, nr. 3 (martie 2001), pp. 15-20.

10. Balotă, Nicolae, Să mori, poate să visezi (fragmente din Abisul luminat), în Adevărul literar şi artistic, An. 10, nr. 559 (13 martie 2001), pp. 8-9.

11. Baltrušaitis, Jurgis, Eseu privind o legendă ştiinţifică. Oglinda, revelaţii, science-fiction şi înşelăciuni, traducere de Marcel Petrişor, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981

THE ROMANTIC REVIVAL

Carmen Antonaru
Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This study is an attempt at making a short analyse of the way in which Romanticism was perceived and represented in Europe. The paper is a brief presentation of the first research in this field written by a Romanian Anglicist In the first part of his study, the author analyses the theoretical features of Romanticism, focusing on the English one in the second part. It is also examined the impact of acceptance the notion in Europe mentioning what French people call "La Mouvement Romantique", German ones: "Die Romantische Schule", or the Englishmen: "The Romantic revival. The case of English Romanticism is the example suggested by this paper, as I consider it highly relevant for the English phenomenon.

Keywords: English romanticism, revival, literature, Intellectual Beauty

I. Aspectele teoretice ale romantismului în general şi ale celui englez în special

Deşi în anul 1921, tema romantismului a fost iniţial prezentată de Marcu Beza la Fundaţia Culturală Carol I, „după însărcinarea Universităţii din Bucureşti" [Marcu Beza, Romantismul englez, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1921, p. 5] într-un ciclu de prelegeri, eseul Romantismul englez scris de Dragoş Protopopescu reprezintă cea dintâi amplă cercetare metodică a fenomenului romantic englez în literatura română.

Marcu Beza situa începutul romantismului în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, când „hotarele lui se ivesc înăuntrul literaturii ce avea să o înlocuiască" [Marcu Beza, Romantismul englez, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1921, p. 6]. Prezenta scriitorii preromantici şi analiza valorile semnificative ale operei celor şase mari scriitori romantici: Coleridge, Wordsworth, Walter Scott, Byron, Shelley şi Keats.

În prima parte a studiului său, anglistul român analizează aspectele teoretice ale romantismului în general şi ale romantismului englez în special: „acest romantism n-are, de fapt, decât un singur punct comun, acela de a fi al tuturor epocilor şi popoarelor" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p. 221]. Anglistul subliniază în mod deosebit latura istorico-literară a curentului romantic, el vede în romantism o coordonată eternă a sensibilităţii şi a imaginaţiei umane şi observă prezenţa elementelor romantice în poemele homerice, în Kalevala, în Ede-le scandinave, în Chanson de Roland, în Cântecul Nibelungilor: „Romantice sunt în mare parte poemele homerice, ca şi Kalewala, – poema finlandeză de peste douăzeci şi nouă de mii de versuri, adică tot atât de mare ca Iliada. Romantice sunt pasionatele Saga şi Ede scandinave, ca şi Chanson de Roland şi Nibelungenlied, ca şi legenda doctorului Faust, Beowulf ca şi arhitectura de Perle des Mittelalters a Nurenbergului, turnul din Pissa ca şi Shelley, Calderon sau Shakespeare". [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p. 221].

Anglistul constată că „literatura are o mişcare pendulară" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p. 223] deoarece, din punct de vedere istorico-literar, romantismul simbolizează „stânga literară" în timp ce clasicismul reprezintă „dreapta literară".

II. Romantismul - o coordonată eternă a sensibilităţii şi a imaginaţiei

Dintre toate mişcările romantice europene, romantismul englez rămâne singurul romantism autentic în accepţiunea anglistului român. Caracteristicile acestui romantism sunt date „în primul rând de lipsa lui de organizaţie", de lipsa unei şcoli romantice în Anglia – „un grup cel puţin, care să ducă o luptă în numele unui crez revoluţionar" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p225]. Dacă în Franţa, romantismul impunea literaturii o dogmă „tot aşa de revoluţionară ca actul de la 1789", în Germania, însemna „un prilej de speculaţie metafizică", în Anglia, romantismul a constituit „o revenire la matca pentru moment înecată în clasicismul francofon" al secolului al XVII-lea.

O altă caracteristică a romantismului englez prezentată de anglistul român o constituie absenţa totală a „revoluţionarismului" şi a „teoretismului". Romantismul englez nu s-a impus

printr-o luptă literară, asemănătoare cu „bătălia" desfăşurată în Franţa pentru impunerea piesei Hernani de Victor Hugo: „Ceea ce francezii numesc La Mouvement Romantique, germanii, în faza lui Heine, numesc: Die Romantische Schule, englezii numesc: The Romantic revival: reînvierea romantică" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p 227]. Dragoş Protopopescu prezintă studiul Essey on the Genius and Writtings of Pope, 1756, în care Joseph Warton, „mentor al orizonturilor noi" analizează opera lui Alexander Pope (1688 – 1744), „exponentul cel mai înalt al clasicismului englez" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p 226]. „Tot revoluţionarismul acestui eseu se mărgineşte la a situa pe Shakespeare, Spenser şi Milton – poeţi de inspiraţie oricare alta decât clasică – deasupra lui Pope şi a prefera acestuia chiar poeţi în viaţă, mult mai obscuri şi dubioşi pe atunci, Thomson, Gray, Collins". După ce face apologia sublimului şi pateticului în poezie, Warton apelează la cuvintele lui Voltaire despre Boileau, pentru a sublinia diferenţa dintre a fi şi a nu fi poet.

Considerând că veacul al XVII-lea este „lipsit de criterii critice" iar termenul de „clasic" nu apare în conflict cu cel de „romantic", Dragoş Protopopescu trece la analiza celei de a două faze, „şi ultima a criticei engleze romantice", parcurgând istoria literaturii engleze, evidenţiind astfel elementele caracteristice sensibilităţii şi imaginaţiei romantice până la sfârşitul secolului al XIX-lea, prezente mai ales în prefaţa la ediţiile din 1800 şi 1815 a Baladelor Lirice ale lui Wordsworth şi în câteva paragrafe din Bibliographia Literaria a lui Coleridge. Anglistul român subliniază faptul că pentru Wordsworth limbajul e „mai plin de element reprezentativ" Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p 257] neexistând vreo diferenţă între limbajul poeziei şi cel al prozei.

Spre deosebire de Wordsworth, Coleridge „e mai nou şi mai înalt. Nu însă mai combativ în expunerea gândirii sale critice". „Trecut" pe la şcoala romanticilor germani, a reuşit să devină „cel mai autentic produs englez al metafizicii germane". Se poate spune că Wordsworth e un clasic pe lângă Coleridge, iar amândoi sunt „romantici faţă de Scott ca vizionarism" conchidea criticul român: „Dânşii răsar natural din solul vast al naturii şi vitalităţii engleze, nu din seria principiilor şi dogmelor preconcepute; dânşii sunt poeţi de creaţie nu de şcoală literară sau curent filosofic, şi ca atare îi găsim multipli şi feluriţi, eterogeni ca şi creaţia: autentici". [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p. 231].

III. Romantismul englez - romantismn poetic

Al doilea romantism despre care amintea Dragoş Protopopescu în expunearea să, se referea la acel „romantism poetic" de tip Shelley şi Keats, care abordau poezia ca „valoare umană". În definirea acestui curent, anglistul român citează atât pe „amicul" lui Swinburne, Theodore Watts-Dunton, care vede în romantism „o renaştere a mirării, a neputinţei de a se minuna în viaţă", „revoltă şi fior în faţa tainelor vieţii" în timp ce clasicismul este „accepţie şi împrumut de reguli şi material poetic", cât şi pe criticul mişcării estetice de la sfârşitul veacului, „poate pe cel mai frumos cap al gândirii poetice engleze", Walter Pater, care definea romantismul ca „the addition of strangeness to beauty" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p. 231].

În accepţiunea criticului, romantismul englez nu e nici polemico-politic ca în Franţa şi Italia, nici filosofic ca în Germania, el e, pur şi simplu creator. În romantismul englez nu se regăseşte nimic din „gesticulaţia declamatorie" a lui Victor Hugo, sau „pozele sentimentale" ale lui Musset, melancoliile lui Lamartine sau ale lui Leopardi, „reveria sublunară, spectrală" a lui Novalis. Romantismul englez este „un romantism poetic" datorită atitudinii lui simple, generoase sau directe: „această notă, de creaţie şi nu de luptă, nici de şcoală sau de doctrină, se trădează şi din al doilea aspect al lui: lipsa de identitate, de omogenitate".

Analizând dualitatea romantismul englez, Dragoş Protopopescu îl percepea asemenea unei plimbări „pe faţa literaturii engleze" nu „un calcul de formule şi sinteze".

O primă trăsătură a romantismului englez, o reprezintă atracţia scriitorilor pentru aspectele naturii. Această caracteristică este consecinţa influenţei mediului natural asupra societăţii engleze. Cele mai semnificative creaţii literare din perioada anglo-saxonă, Boewulf şi The Seafarer surprind aspectele naturii în multitudinea lor.

„Aşa începe literatura engleză; pur romantic; aşa se va şi dezvolta". Dacă în secolul al XIV-lea, atât Chaucer, primul mare poet englez, cât şi Dante şi Boccacio oscilau între clasicism şi antichitate, Spenser şi Shakespeare rămân „cei doi părinţi ai romantismului englez", care reprezintă cu succes epoca elisabethană. În acest veac de Renaştere engleză, în care Franţa a dat un Montagne şi Rebelais, în Italia un Boiardo, un Aristo, un Tasso, în Anglia această Renaştere se realizează la maximum de romantism.

Poezia lui Edmund Spenser (1552 – 1599), „tatăl poetic al lui Milton" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p. 232] (Milton însuşi a recunoscut că modelul său poetic a fost Spenser, care costituia lectura sa favorită) din The Shepheard's Calendar, 1579, dar mai ales The Fairie Queene, 1596, cu versul ei „colorat cu actualitate şi plin de mireasma pajiştilor şi crângurilor anglo-irlandeze", reprezintă o adevărată „eclosiune romantică" în literatura engleză de după Chaucer, prin întoarcerea la minunata lume a basmelor şi magiei: „Suntem la un colţ de metafizică romantică. De sub valul visării, poetul îşi descoperă sieşi o lume de tristă vremelnicie. Filosofia Nimicului care Suntem, intră pe aripile meditării, sub escorta melancoliei"; din această operă „cardinală" izbucneşte „esenţa romantică a temperamentului englez" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p. 235].

IV. Shakespeare, părintele romantismului englez.

Romanticii secolului al XIX-lea au văzut în Shakespeare, părintele romantismului englez, cel ce a descoperit marile sentimente etern-umane, pentru că Shakespeare „e romantic ca tinereţea creatoare, romantic ca viaţa"[Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p. 236].

De la Shakespeare, generaţiile ulterioare „au învăţat vasta poezie a omului de toate zilele. Legile şi restricţiile tragediei clasice cădeau, ca realitatea existenţei să vorbească cu toate contrastele ei, cu amestecul ingenuu de comic şi tragic, nobil şi burlesc, sublim şi grotesc – cu o faţă a omului întors spre tainele dinăuntru, cu alta spre îmbierile revelatoare ale naturii" . În Hamlet, Macbeth şi Regele Lear se găseşte problematica omului modern : patimile umane întruchipate de Antoniu, Coriolan, Polixenes sau Iago; iubirea şi gelozia, „melancoliile nesfârşite", „spiritualitatea sugestivă ca o muzică supraterestră", „întrebările" fiinţei umane, „toate elanurile şi decepţiile ei", împreună cu „natura caldă şi visătoare ce apar din opera lui - era de părere Dragoş Protopopescu.

Criteriul sublimului, caracteristic poetului romantic este mult mai evident la John Milton, „Bardul Bibliei" (1608 – 1674), romanticul favorit al secolului al XVIII-lea acest ultim reprezentant de seamă din această primă fază a romantismului englez, menţionat de anglistul nostru.

Veacul al XVIII-lea va lua din opera lui Milton, nu atât „excesele de imaginaţie şi patos" cât mai ales pateticul naturii şi al melancoliei", „plăcerile şi pitorescul vieţii câmpeneşti", „râsul şi melancolia" asupra cărora Thomson (1700 – 1748) s-a oprit când a scris Anotimpurile: „E amestecul de imaginaţie şi sensibilitate ceea ce a permis lui Milton să taie cărări noi pentru paşii poetici şi să-şi asume libertăţi de stil şi concepţie, care în afară de renegarea rimei şi celorlalte restricţii clasiciste, l-au făcut inasimilabil unui întreg veac, veacul clasicist al lui Edmund Waller, Dryden şi Pope" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p. 237]. „Lipsit de morbiditate", chiar şi atunci când este melancolic, „bine zidit în cultura antică, Milton seamănă cu Homer mai mult decât cu oricare alt poet, considera criticul român. Acesta recurge la metafore şi comparaţii de natură clasică, fiind „un poet de o înălţime prea pură, de un sublim prea cumpănit şi masiv" [[Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p .238].

Clasicismul secolului al XVII-lea este perceput de Dragoş Protopopescu din punct de vedere literar, ca un „clasicism de import", influenţat în mare parte de clasicismul francez. Până la Alexander Pope, numai poetul John Dryden, prin piesele sale de teatru, „trădează dogma clasică, se întoarce la versul alb al lui Shakespeare", evoluând spre „un clasicism naţional", specific englez, care reprezintă „un compromis" între clasicismul de inspiraţie franceză şi romantismul englez. În această perioadă Shakespeare este editat complet. „Mai mult decât Shakespeare, este editat Spenser; mult mai editat este Milton şi la fel Beaumont şi Fletcher". Creaţia acestora dezvăluie „o lume întreagă de miresme şi culori. Era ca o răbufnire de aer proaspăt…"

V. Romanticii englezi ai veacului al XVIII-lea

În continuare, Dragoş Protopopescu studiază principalii poeţi romantici ai secolului al XVIII-lea, „marii precursori ai romantismului de la 1880": James Thomson, Thomas Gray, Edward Young şi William Collins.

Printre romanticii englezi dintre anii 1800 – 1820, Thomson, „cel mai popular poet" şi de altfel „cel mai adevărat poet între Milton şi Wordsworth", este situat de criticul român în „rangul prim al poeţilor de inspiraţie traditional-romantică pe continent".

Dragoş Protopopescu consideră că prin intermediul poemului The Seasons, scris în patru parţi, între 1727 şi 1730, natura intră în poezia engleză a secolului al XVIII-lea, aşa cum cu „luxuriantele descripţii exotice ale lui Chateaubriand, ea avea să intre cam un veac mai târziu, în literatura franceză".

Sub adânca influenţă a lui Milton din Paradisul pierdut şi Il Penseroso, stau ceilalţi poeţi, printre care Thomas Gray, cel mai mare Miltonian al vremii", autorul Elegiei scrisă într-un cimitir de ţară, care „a inundat vremea şi întreg continentul cu melancolia ei legănătoare, molcomă ca un dangăt de clopot" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p .238].

Şi alte momente ale literaturii romantice engleze care au avut o influenţă covârşitoare asupra literaturii continentale au fost amintite de criticul român. Întâiul îl constituie descoperirea creaţiei lui Shakespeare: „pe continent e trâmbiţat de Lessing iar Goethe când a terminat de citit prima piesă shakespeariană a mărturisit că a rămas ca un orb căruia un miracol îi aduce dintr-odată lumina" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p .239]. „Beţia" produsă în Europa de Shakespeare, Gray, Thomson, Young nu a putut fi egalată, după cum remarca Dragoş Protopopescu, decât „de aceea a altor două tezaure" de romantism englez din sec. al XVIII-lea: Ossian-ul lui James Macpherson iar la trei ani după acesta de colecţia de vechi balade a episcopului Thomas Percy, cunoscută sub numele de Percy's reliques, care scotea la lumina un întreg ev mediu.

E de observat că asupra romanticilor continentali, – francezi sau germani – romanticii englezi ai veacului al XVIII-lea au mai mare influenţă decât – cu excepţia lui Byron şi Scott, romanticii veacului al XIX-lea. Un Ossian sau Young sau Elegia lui Gray a făcut mai mult decât Wordsworth, Coleridge şi Keats la un loc. Oricât de sumar uneori şi simplist, romantismul englez din veacul al XVIII- lea purta într-însul tot germenul revoluţionar, şi toată substanţa generatoare.

VI. Neoromantismului englez

Anglistul Dragoş Protopopescu situează literatura engleză din secolul al XIX-lea sub semnul unui neoromantism şi vede în Walter Scott puntea de legătura între romantismul secolului al XVIII-lea şi cel al secolului al XIX-lea. Poate tocmai de aceea, considera Dragoş

Protopopescu, Walter Scott a fost cel mai cunoscut dintre „corifeii romantismului englez de la 1800".

În perioada cuprinsă între anii 1800 – 1815, dominată de opera şi personalitatea lui Wordsworth şi a lui Coleridge, cu totul diferit este receptată de anglistul român coarda romantică ce vibrează. Astfel că, el observă cum fiecare poet aduce prin intermediul operei sale o notă distinctă, individualizantă. Criticul analizează opera acestora prin raportarea permanentă la teme şi motive: Coleridrge rămâne „poetul de calitate al romantismului englez, poet al magicului şi inefabilului", în vreme ce Wordsworth este un poet „de cantitate", un „profet care cântă pentru tribul său", poetul „umanităţii, al realităţilor psihologice", tot aşa cum Coleridge „era al irealităţilor misterioase". Şi totuşi „numai lui Coleridge îi era hărăzit să atingă cea mai înaltă treaptă a romantismului creator". La baza tuturor adoraţiilor şi încântărilor lui Wordsworth este cultul religios, el este „poetul de frumuseţe biblică al patosului omenesc şi omniprezenţei divine, poetul cel mai îndrăgit de Dumnezeu; poetul panteist al romantismului englez", este cel care „consumă aproape întreaga faza primă a romantismului englez" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p .237].

A două perioadă a neoromantismului englez, cea de la 1820 reuneşte trei poeţi, „atât de disparaţi în creaţie": Byron, Shelley şi Keats. Această perioadă se caracterizează, observa Dragoş Protopopescu, printr-un „reviriment de tinereţe şi revoltă". Byron, „cel mai internaţional dintre poeţii englezi – cel care a eclipsat odată, cu vâlva lui fulgerătoare, pe chiar Shakespeare, e poetul revoltei, al individualismului cu orice preţ", „e regizorul englez al romantismului continental" care realizează prin intermediul poemelor sale, o „poză romantică"; romantismul său „e cel mai puţin englez, cel mai puţin natural, cel mai continental".

„Întrebuinţată ca mijloc şi nu ca scop, poezia lui Byron va fi de la început retorică. Versul clar şi sonor, rima uluitoare, verbul scăpărător de satiră precisă, personală, nominală chiar. Exact ca să capteze atenţia, ca să cucerească pe cei mai simpli, să epateze pe cei mai pretenţioşi" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p .239]. În schimb, „nimic mai antipodic lui Byron ca Shelley", „poet al spiritului", „al tinereţii, al veşniciei şi incorigibilei tinereţi, care e tinereţea spirituală", el modifică viziunea asupra naturii: elementele pitoreşti şi melancolice sunt treptat părăsite în favoarea unei naturi spiritualizate, plină de taine şi mistere. Dragoş Protopopescu vedea în poemul Queen Mab, scris la 18 ani, cel mai reprezentativ pentru întreaga sa lirica. „Viaţa

poetului însăşi este trăită, în versul de o muzicalitate inefabilă, pe culmi de abstracţii, în aspirări şi exaltări de idei". Anglistul român consideră că „în înălţimile lui Shelley singurul conac este eternitatea, unica adresa: libertatea" şi iată de ce, din această spiritualitate s-au născut „cele mai originale poeme ale literaturii universale": Prometheus unbound, Hymm to Intellectual Beauty şi Epipsychidion.

Keats, „e un pedant mult mai potrivit pentru Shelley, decât Byron. Dintre romanticii secolului al XIX-lea, mai toţi admiratori ai lui Spenser, Keats e cel cu adevărat din linia lui". El aduce un accentuat simţ al pitorescului; stilul poetului i se pare criticului „a gorgeous tapestry", un covor fastuos. Poezia lui Keats e un exerciţiu de senzualitate diurnă, în care poetul îşi consumă tot inaccesibilul şi inefabilul erotic". Keats „se îngroapă în melodii şi arome, şi ţese sub dânsul covoare din ierburile şi corolele cele mai iscusite, şi sfarmă cu fiecare mişcare de mână miresme de aer" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p .239].

„Shelley, oricât de poet, avea mai mult ca orice la inima libertatea şi revolta; Coleridge, filosofia; Wordsworth, natura şi pe sine însăşi". Pentru Keats, poezia era o fiinţă aevea, „voluptoasă", „întruchipată".

VII. Originalitatea romantismului englez.

În finalul studiului său, Dragoş Protopopescu consideră că „sarcina" literaturii engleze constă în permanenta „fabricare" a romantismului, precum şi continua evidenţiere a originalităţii acestui romantism englez. Această originalitate, sublinia anglistul român, este determinată de faptul ca romantismul englez nu a fost influenţat de nici o mişcare romantică străină. Romantismul englez „e una cu trecutul medieval, cu dragostea de natură a Englezului, cu spiritul lui religios în adâncul lui înţeles de umanitate. Se poate spune ca acestea sunt colonadele ce susţin, sub cerul veşniciei, romantismul; şi împreună – făcând una cu el – literatura engleză însăşi" [Dragoş Protopopescu, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1936, p .239].

Bibliografie

1. Protopopescu, Dragos, Fenomenul englez, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II”, 1936.

2. Beza, Marcu, Romantismul englez, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1921.

3. Balu, Andi, O perspectiva românească asupra literaturii engleze, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002.

4. Antonaru, Carmen, Dragoş Protopopescu, un fenomen englez**,** Editura Casa Cărţii de Stiinţă, Cluj-Napoca, 2013.

THE PRINCE CHARMING OF THE TEAR FAIRY-TALE AND THE ANTICIPATION OF THE EMINESCIAN FANTASTIC

Georgeta Amelia Motoi
Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Considered to be a part of the mythic and folkloric fantastic, with magic intrusions, "Prince Charming of the Tear" fairy-tale is also intriguing due to the presence of a multiple typology of the eminescian fantastic: the metaphysic fantastic (present in "Wretched Dionis"), the existential fantastic (present in "The Avatars of the Pharaoh Tla") and the utopic fantastic (present in "Cezara"). The initiation direction of the fairy-tale evolves in a romantic vision, built around the finality of the reconciliation of opposites.

Keywords: fantastic, imaginary, ontological, oneiric, cosmogony.

Plasat tipologic în categoria fantasticului de sorginte mitic–folclorică, basmul eminescian Făt-Frumos din lacrimă a atras atenţia criticii literare îndeosebi sub aspectul anticipărilor unor structuri din prozele ulterioare sau al condensării unor mărci stilistice inconfundabil eminesciene. Definirea generică a acestuia în calitate de basm cult a concentrat, de asemenea, eforturile criticii literare: „De aceea, socotim că adâncul sens al actului de creaţie în cazul basmului cult constă în luarea pe cont propriu a sarcinii de „dezinfantilizare" a fenomenului descris de Mircea Eliade. Are loc o operaţie arheologică sui-generis, în decursul căreia izvoarele culte originare nu sunt restituite ca atare (este, aceasta, problema pe care exegeza ştiinţifică îşi propune s-o rezolve; nu mai departe, ceea ce întreprinde şi N. Cartojan în monumentala sa lucrare), ci sunt „redistribuite" şi valorificate într-o nouă structură creatoare (în cazul de faţă, basmul cult) sieşi suficientă, la a cărei alcătuire ideatică şi conceptuală contribuie şi izvoarele având un statut mai mult sau mai puţin sincronic. Cu Făt-Frumos din lacrimă Eminescu realizează tocmai o asemenea exemplară „dezinfantilizare". Însuşirile artistice excepţionale aparţin unei structuri prozastice eminamente culte." – conchide Nicolae Ciobanu în lucrarea Între imaginar şi fantastic în proza românească (Eminescu: 1978, 128). De asemenea, Nicolae Manolescu, în Istoria critică a literaturii române, deschide seria prozei

eminesciene cu câteva precizări în jurul conceptului de basm cult reprezentat de Făt-Frumos din lacrimă: „ Făt-Frumos din lacrimă îi atrage atenţia lui Todor Vianu (care-l examinează stilistic în Arta prozatorilor români) prin „atitudinea descriptivă", care nu e a creatorului popular. E adevărat că Eminescu insistă pe această latură în portretul tinerei împărătese, de la început, ori în prezentarea straielor lui Făt-Frumos la plecarea în călătoria lui fără întoarcere. Scenariul fabulos este sofisticat. Unele imixtiuni de mitologie creştină îl fac pe jumătate absurd, Făt-Frumos nu se luptă din capul locului cu Genarul din cauză că acesta, creştin fiind, avea puteri de la Dumnezeu, nu de la duhurile întunericului. Prefăcut în cenuşă şi apoi în izvor, Făt-Frumos îşi recapătă făptura omenească graţie Sfântului Petru care, auzindu-i plânsul, se roagă de Dumnezeu să-l scape de soarta rea. Făt-Frumos are viziuni poetice macabre. La final, însurându-se, uită să se întoarcă în împărăţia tatălui său, petrecând la curtea duşmanului acestuia, cu care se făcuse frate de cruce. Întâmplările sunt lipsite de logică, naive, fantasticul, hibrid, combinând clişee folclorice cu motive de pură invenţie. Stilistic, basmul e prea lustruit. În fond, etica vitejiilor lui Făt-Frumos este indescifrabilă. M. Dragomirescu găsea că „ basmul conţine elemente străine de geniul poporului român, iar Iorga îl considera o „legendă cultă". (Manolescu: 2008, 396).

Pe lângă structurile narative de tip nuvelistic identificate de Nicolae Ciobanu în cadrul basmului Făt-Frumos din lacrimă, semnalăm prezenţa fragmentară, în germene, a unei tipologii a fantasticului eminescian, pe care am circumscris-o ca fantastic metafizic (în nuvela Sărmanul Dionis), fantastic existenţial (în Avatarii faraonului Tlà) sau fantastic de natură utopică (în nuvela Cezara); de asemenea, imaginarul cosmogonic structurează basmul în notele sale fundamentale.

Tema însăşi a basmului este aceea a luptei dintre viaţă şi moarte, întuneric şi lumină, a traseului iniţiatic desfăşurat, în spirit romantic, în vederea concilierii contrariilor. Această schemă a antinomiilor cosmice se regăseşte pe toate planurile narative şi reprezintă amprenta idealistă, cultă, a basmului eminescian care debutează sub acest semn: În vremea veche, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decât în germenii viitorului, pe când Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pământului – în vremea veche trăia un împărat întunecat şi gânditor ca miază-noaptea şi avea o împărătească tânără şi zâmbitoare ca miezul luminos al zilei. (Eminescu: 1978, 262).

Coordonatele temporale sunt marcate istoric, formula populară a fost odată ca niciodată fiind înlocuită cu o formulă istorică, în vremea veche; eroul Făt-Frumos urmează a se naşte din

contrarii, din întuneric şi lumină, schemă folosită şi în întruparea Luceafărului. Este de remarcat filtrul cult activ încă de la început în acest basm, atât prin marcajul temporal specific (chiar şi delimitarea istorică a duratei războiului dintre cele două familii, cincizeci de ani este o deviere de la atemporalitatea basmului popular), prin stilistica antinomiilor idealist-romantice, dar mai cu seamă prin motivul îmbătrânirii universului şi al nevoii de regenerare, care trimite, cultural, la cunoscutul mit al lui Parsifal: Cincizeci de ani de când împăratul purta război c-un vecin al lui. Murise vecinul şi lăsase de moştenire fiilor şi nepoţilor ura şi vrajba de sânge. […]Trist se scula din patul împărătesc, de lângă împărăteasa tânără – pat aurit însă pustiu şi nebinecuvântat – trist mergea la război cu inima neîmblânzită; şi împărăteasa sa, rămasă singură plângea cu lacrimi de văduvie singurătatea ei. Părul ei cel galben ca aurul cel mai frumos cădea pe sânii ei albi şi rotunzi, şi din ochii ei albaştri şi mari curgeau şiroaie de mărgăritare apoase pe o faţă mai albă ca argintul crinului. Lungi cearcăne vinete se trăgeau împrejurul ochilor şi vine albastre se trăgeau pe faţa ei albă ca o marmură vie. (Ibidem, 262).

Identificăm, aşadar, încă din fragmentul de debut al basmului devierea de la structura basmului popular, portretistica feminină inconfundabil eminesciană, dar mai cu seamă o infratemă metafizică, aceea a degradării universului, a îmbătrânirii şi morţii, respectiv a pactului de rezonanţă faustică în vederea salvării şi a căutării nemuririi. Numai că, în locul sumbrului pact faustic apare aici structura imaginarului creştin al miracolului: Sculată din patul ei, ea se aruncă pe treptele de piatră a unei bolte în zid, în care veghea, deasupra unei candele fumegânde, icoana îmbrăcată în argint a Maicei durerilor. Înduplecate de rugăciunile împărătesei îngenuncheate, pleoapele icoanei reci se umeziră şi o lacrimă curse din ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu. Împărăteasa se ridică în toată măreaţa ei statură, atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece şi o supse în adâncul sufletului său. Din momentul acela ea purcese îngreunată. (Ibidem)

Motivul lacrimei reprezintă o prescurtare a motivului apei primordiale, cosmogonice, basmul articulând tema renaşterii acvatice; acelaşi motiv al lacrimei revine circular în final sub forma unei băi de lacrimi, ca urmare a dorului Ilenei după plecarea lui Făt-Frumos: Dar ce făcuse oare în vremea aceea Ileana împărăteasa? […]Ochii împărătesei Ilenei, orbiţi de plâns, nu mai vedeau nimic, decât i se părea numai că-n luciul băiei, plină de lacrimele ei, vedea ca-n vis chipul mirelui iubit. […]Dar cum auzi vuietul venirei lui, faţa ei se-nsenină; ea luă o mână de lacrimi din baie şi stropi grădina. […]

În aerul nopţii, Făt-Frumos îşi spală faţa în baia de lacrimi, apoi, învăluindu-se în mantaua ce i-o ţesuse din raze de lună, se culcă să doarmă în patul de flori. Împărăteasa se culcă şi ea lângă el şi visă în vis că Maica Domnului desprinsese din cer două vinete stele ale dimineţii şi i le aşezase pe frunte.

A doua zi, deşteptată, ea vedea…(Ibidem, 278).

Secvenţa concentrează, sub forma miracolului produs în regimul imaginarului creştin, ceea ce în nuvela Cezara se va dezvolta ca fantastic utopic, ca reverie a împlinirii absolute într-un spaţiu insular, matricial, acvatic. Peisajul descris aici are amprenta spaţiilor matriciale, de sorginte mitic-folclorică, dar ceea ce se impune este imaginarul închis, construit, de factură utopică, al grădinii „ cu nalte ziduri de fier” în care cuplul se închide proiectându-se în eternitate. Motivul insulei în care fericirea se doreşte protejată este unul de factură romantică, putându-se urmări traseul prelucrării imaginarului, de la motivul popular al lacrimii al Maicii Domnului, transferat lacrimii împărătesei, apoi lacrimii Ilenei, la acela exclusiv romantic al apelor matriciale. Ioana Em. Petrescu remarca prelucrarea în direcţia oniricului a imaginarului acestui basm eminescian: „ Structura spaţiului oniric se recunoaşte în basmele eminesciene, şi în special în Făt-Frumos din lacrimă. Făt-Frumos e prinţul care cunoaşte două naşteri divine (prima, din lacrima Fecioarei, a doua, din porunca Domnului, care remetamorfozează izvorul în fiinţă umană). Lumile prin care trece să împlinească încercările rituale din poveste sunt departe de a avea caracterul neutru al spaţiului din basmele populare. La Eminescu, lumile de basm poartă caracteristicile spaţiului oniric, vidul din vis, nesfârşitele întinderi ale mării sau ale pustiei, străbătut în cavalcadele spaimei. Iată palatul din insulă al împăratului vecin, tânărul şi melancolicul frate de cruce al lui Făt-Frumos: peisajul se constituie din elementele caracteristice ale spaţiului oniric eminescian: luna, apele (aici, lacul) foarte senine, foarte albastre, prunduite cu nisip auriu, cerul senin, de un albastru intens noptatec, insula cu pădurea de smarald, în centru palatul (care ar putea fi o biserică, un templu, o masă de altar etc.).” (Ioana Em. Petrescu: 1978, 129). Motivul insulei structurează, în punctele fundamentale, imaginarul acestui basm, dat fiind faptul că palatul rivalului cu care Făt-Frumos devine frate de cruce se află pe o insulă, palatul Genarului este, de asemenea, izolat pe o insulă, grădina în care o găseşte pe Ileana este un substitut al insulei, fericirea finală a cuplului este protejată într-o grădină cu ziduri de fier şi într-un mediu acvatic creat din lacrimile Ilenei, echivalent, de asemenea, al insulei. Descrierea acestor spaţii insulare este relevantă pentru similitudinile cu insula lui

Euthanasius din nuvela Cezara, degajând un fantastic de tip metafizic, mai precis utopic, similar modelului fantastic care structurează nuvela.

Astfel, spaţiul insular unde se află palatul viitorului frate de cruce este alcătuit din numeroase structuri spaţiale concentrice (lacul, insula, palatul, sala): Pătruns acolo, el văzu în boltele scărilor candelabre cu sute de braţe, şi-n fiecare braţ ardea câte o stea de foc. Pătrunse în sală. Sala era înaltă, susţinută de stâlpi şi de arcuri, toate de aur, iar în mijlocul ei stătea o masă mândră, acoperită cu alb, talgerele toate săpate din câte-un singur mărgăritar mare; iar boierii ce şedeau la masă în haine aurite, pe scaune de catifea roşie, erau frumoşi ca zilele tinereţii şi voioşi ca horele. Dar mai ales unul din ei, cu fruntea-ntr-un cerc de aur bătut cu diamante şi cu hainele strălucite, era frumos ca luna unei nopţi de vară. Dar mai mândru era Făt-Frumos. (Eminescu: 1978, 264). Explorarea acestui spaţiu de către Făt-Frumos de desfăşoară în termeni iniţiatici, cu atât mai mult cu cât prezenţa acestui frate de cruce din împărăţia căruia eroul uită să se întoarcă în împărăţia tatălui său, după remarca lui N. Manolescu, este justificată în ordinea imaginarului romantic al dublului. Acest frate de cruce reprezintă imaginea geamănului, a dublului, făcând din descinderea în împărăţia acestuia o subconştientă regăsire de sine. Dacă în basmul popular eroul era propulsat în acţiune de intervenţia unui frate al tatălui, aici schema funcţională a basmului este profund modificată în spiritul idealismului romantic. De aceea, descinderea culminează cu o aparentă confruntare a dublului din care imaginea dominantă, victorioasă, luminoasă, solară este a lui Făt-Frumos (Dar mai mândru era Făt-Frumos), şi tot de aceea ostilităţile care măcinaseră un timp istoric bine delimitat împărăţiile încetează prin simpla întâlnire a gemenilor.

Cel de-al doilea topos insular, deşi un substitut, o grădină, este acela în care o găseşte pe viitoarea mireasă, fata Mamei-pădurilor (şi acest dublet feminin, mamă-fiică, angajează un simbolism cosmologic, diurn-nocturn, viaţă-moarte, benefic-malefic), pe Ileana:

Florile erau în straturi verzi şi luminau albastre, roşie-închise şi albe, iar printre ele roiau fluturi uşori, ca sclipitoare stele de aur. Miros, lumină şi un cântec nesfârşit, încet, dulce, ieşind din rotirea fluturilor şi a albinelor, îmbătau grădina şi casa. Lângă prispă steteau două butii cu apă, iar pe prispă torcea o fată frumoasă. Haina ei albă şi lungă părea un nor de raze şi umbre, iar părul ei de aur era împletit în cozi lăsate pe spate, pe când o cunună de mărgăritărele era aşazată pe fruntea ei netedă. Luminată de razele lunei, ea părea muiată într-un aer de aur. Degetele ei ca din ceară albă torceau dintr-o furcă de aur şi dintr-un fuior de o

lână ca argintul torcea un fir de mătase albă, subţire, strălucită, ce semăna mai mult cu o vie rază de lună, ce cutreiera aerul, decât a fir de tort. (Ibidem, 265)

Făptură de un simbolism vegetal (cele două femei, mamă-fiică au rezonanţe mitologice telurice de tipul cuplului grec Core-Persefona, implicând o dimensiune întunecat-telurică, respectiv o ipostază regeneratoare), Ileana nu putea fi situată spaţial şi ontologic decât într-o insulă vegetală reprezentată de grădină; de altfel, natura lor de zeităţi feminine ale vegetaţiei este dată de apartenenţa mamei la lumea haotică a pădurii, iar a fiicei la aceea luminoasă şi ordonată a grădinii.

Cel de-al treilea topos insular este cel al palatului Genarului:

În capătul şirului de munţi, drept asupra mării, se oglindea în fundul ei o măreaţă stâncă de granit, din care răsărea ca un cuib alb o cetate frumoasă, care, de albă ce era, părea poleită cu argint. (Ibidem, 269).

Făptură tenebroasă, cu rol funcţional opozitiv faţă de acţiunile recuperatoare ale lui Făt-Frumos, Genarul este asociat unui spaţiu insular degradat, stâncos, colţuros, ameninţător, această insulă implicând un traseu periculos, obstaculat (este un topos insular mai rar la Eminescu, al miezului – fata Genarului - înconjurat de capcane).

Analizând simbolistica insulei în opera lui Eminescu, pe texte precum Geniu pustiu, Mureşanu, Demonism, Dan Mănucă (Pelerinaj spre fiinţă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian) subliniază valenţele ontologice ale acestui imaginar, insula fiind un loc al plenitudinii existenţiale:

„Extrem de elocventă este insula lui Euthanasius, care defineşte un spaţiu al energiei vitale, unde unicul scop al tuturor componentelor îl reprezintă asigurarea unei existenţe abundente. Toate componentele concură în vederea realizării acestui ţel. Lumea vegetală şi minerală o completează armonios pe aceea animalieră, omul existând în deplină înţelegere cu întregul cosmos. Aici, Euthanasius există pentru a exista. Trăieşte pentru a trăi. Euthanasius şi-a ales un loc care anticipă din multe puncte de vedere locuinţa Bătrânului. Este vorba, înainte de toate, de armonie şi complementaritate: nimic din ceea ce se află aici nu stă în contradicţie cu altul. Nu poate fi vorba, măcar, de coincidentia oppositorum, ci de o concordie cosmică. În al doilea rând, individul însuşi s-a integrat aici ansamblului, înscriindu-se printre celelalte componente. Aici, el s-a regăsit. Cu alte cuvinte, se pare că şi-a aflat fiinţa proprie. Este un retras, dar nu un izolat.” (Mănucă: 1999, 271). Cu privire la acelaşi simbolism al insulei în basmul Făt-Frumos din lacrimă, exegetul imaginarului eminescian accentuează funcţia

iniţiatică a aceluiaşi topos: „Acelaşi peisaj baroc apare şi în Făt-Frumos din lacrimă, dovedind că, încă din cea dintâi etapă, fabulosul folcloric, intens asimilat şi prelucrat, este gândit ca un loc care poate adăposti înfruntările protagoniştilor şi poate oferi un cadru propice pentru iniţiere." (Ibidem, 271). Valenţele existenţiale ale insulei semnalează rezervorul imaginar comun între ceea ce am numit un fantastic existenţial (identificat ca model predominant în nuvela Avatarii faraonului Tlà) şi fantasticul utopic (din nuvela Cezara), demonstrând caracterul sincretic al basmului Făt-Frumos din lacrimă în raport cu principalele modele ale fantasticului eminescian; acestea se suprapun pe fondul unui fantastic mitic-folcloric cu valenţe magice.

De altfel, analizând raportul dintre descripţiile spaţiale şi naraţia propriu-zisă, se remarcă accelerarea şi comprimarea narativă extremă în opoziţie cu expansiunea structurilor descriptive care acaparează întregul spaţiu textual, transformând basmul Făt-Frumos din lacrimă într-o înlănţuire de toposuri cu funcţie iniţiatică; această spaţialitate a imaginarului în detrimentul acţiunii este, de asemenea, o marcă livrescă. Astfel, confruntarea celor doi viitori fraţi de cruce se consumă rapid, la nivelul câtorva replici soldate cu o decizie de acţiune comună împotriva duşmanului tenebros, Muma-pădurilor, consumată, de asemenea, în câteva rânduri:

- Bine-ai venit, Făt-Frumos! Zise împăratul; am auzit de tine, da de văzut nu te-am văzut.
- Bine te-am găsit, împărate, deşi mă tem că nu te-oi lăsa cu bine, pentru că am venit să ne luptăm greu, că destul ai viclenit asupra tatălui meu.
- Ba n-am viclenit asupra tatălui tău, ci totdeauna m-am luptat în luptă dreaptă. Dar cu tine nu m-oi bate. Ci mai bine-oi spune lăutarilor să zică şi cuparilor să împle cupele cu vin şi-om lega frăţie de cruce pe cât om fi şi-om trăi.

Şi se sărutară feciorii de-mpăraţi în urările boierilor şi se sfătuiră. (Eminescu: 1978, 264).

Urmează identificarea obstacolului/ duşmanului şi programul de acţiune:

Zise împăratul lui Făt-Frumos:

- De cine-n lume te temi tu mai mult?
- De nime-n lume afară de Dumnezeu. Dar tu?
- Eu iar de nime, afară de Dumnezeu şi de Muma Pădurilor. (Ibidem, 265)

Apariţia Mamei-pădurilor şi confruntarea propriu-zisă se consumă rapid ca secvenţă epică, mai degrabă insistându-se pe portretul babei (întruchipare mitologică a haosului, cu multiple reprezentări corespondente la Eminescu) decât pe logica acţiunii:

Când sună miazănoaptea, feţele mesenilor se posomorâră: căci, pe miazănoapte călare, cu aripi vântoase, cu faţa zbârcită ca o stâncă buhavă şi scobită de păraie, c-o pădure-n loc de păr, urla prin aerul cernit Mama-pădurilor cea nebună. Ochii ei – două nopţi tulburi, gura ei – un hău căscat, dinţii ei – şiruri de pietre de mori.

Cum venea vuind, Făt-Frumos o apucă de mijloc şi o trânti cu toată puterea într-o piuă mare de piatră; peste piuă prăvăli o bucată de stâncă, pe care-o legă din toate părţile cu şapte lanţuri de fier. Înăuntru baba şuiera şi se smulgea ca vântul, dar nu-i folosea nimica. (Ibidem, 265).

Raportul descriptiv–narativ, mult dezechilibrat, accentul pe spaţialitate, obsesia imaginarului insular sunt, nu numai mărci ale elaborării culte a schemei folclorice de bază, dar, mai mult, transformă schema folclorică a basmului într-un pretext pentru exersarea unei epici de factură fantastic-metafizică; basmul Făt Frumos din lacrimă este astfel un laborator în care se pregătesc prozele eminesciene fantastice.

Bibliografie:

1. Bădărău, George, Fantasticul în literatură, Iaşi, Institutul European, 2003.

2. Ciobanu, Nicolae, Între imaginar și fantastic în proza românească, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987

3. Eminescu, Mihai, Poezii. Proză literară, vol. II, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978.

4. Manolescu, Nicolae, Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.

5. Mănucă, Dan, Pelerinaj spre fiinţă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian, Iaşi, Editura Polirom, 1999.

6. Petrescu, Ioana Em., Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.

7. Vianu, Tudor, Arta prozatorilor români, Bucureşti, Editura Lider, 1996.

BLOOD UTOPIA. EXPERIMENTATION WITH BLOOD IN CONTEMPORARY ART

Florina Codreanu
Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: The present paper discusses the yet recent emergence of blood aesthetics in the field of art history, supported indirectly by partial aesthetics of the kind: disability aesthetics of the 20th century or aesthetics of ugliness of the 19th century. Based on the difference between the modern artistic representation (theme in itself) and the contemporary aesthetic product (the effect of the theme), the blood art of the present takes on the social burden of a precarious moral content in line with an aggravating human position promoted by postmodernism and the therapeutic condition embodied utopianly by the new art. If blood can turn into an aesthetic revelator despite the defilement and the desensitisation of the body, will remain the per se question of this study given the complete aesthetisation of the body and life nowadays.

Keywords: blood art, visibility, physicality, politics, medicine, contemporary vs. modern.

Up to the consummation of Modern art, specialists in visual arts considered almost unanimously that the most appropriate way to approach art history would be by chronological periodisation and by style: It is really in the 20th century that we see any break with these two principal preoccupations with author (artist) and form (style)[1]. Hardly now, art has begun to focus on itself, not anymore on the past art in a favourable rapport or, much more often, unfavourable. The change of attitude towards the purpose of art and its specific means would be the headstone in considering art to the detriment of the artist along with the total relinquishment of the traditional approach of great art, consolidated mainly academically, in favour of socio-culturally grouped subjects, outside the academia. Thence, organising and interpreting art history in terms of an exhibitional and exponential blood culture until the 20th century would have been an abnormality, becoming at present a possibility of identification

[1] Dana Arnold: *Art History – A Very Short Introduction*. Oxford University Press, New York, 2004, p. 41

and categorisation, interpretation and description as viable as any other past manner. Into the support of this idea, comes the vast sample of representations and experimentations of sanguine kind, wherein the relevance of all this is firstly relationally decided, then individually as a partial abandon of the thematic relation.

Even though, universalist and essentialist standpoints are feckless in the treatment of a subject that expands mainly contextually, a certain art dynamics cannot remain unobserved, namely the fact that each artistic period finds its source of inspiration in an aesthetically unexhausted precedent or in an exhausted one but in actual need of negative re-evaluation. In this way, the contemporary age turns positively to modernity through the unexpected freedom of creation entailed by the latter, and negatively through the critique of its illusory integralism so well adorned with. More uncomplaining and more realistic, the contemporaneity does not legitimise itself only by aesthetics and politics of the fragmented (already overcome in the wake of modernity), but by aesthetics and politics of direct facing up to the fragmented with all its categorical implications of ugliness, death, violence and blood.

The assimilation of the aesthetics of ugliness, from the mid-18th century by the courtesy of the German philosopher Karl Rosenkranz (1805-1879), brings to the fore the striking difference between the theme as an object of the artistic representation and the product as a result of the artistic creation[2]. Therefore, The Study of Feet and Hands (1817-1819) by Théodore Géricault or Execution without Trial (1870) by Henri Regnault are not ugly as a result in the same way the rough photographies of public decapitation from the beginning of the 20th century in China and Japan[3] are, but as a theme of artistic representation, which is dismemberment and decapitation.

Rosenkranz demonstrated that the ugliness from nature finds its redemption in art, as the excess of blood from contemporary art would find its explanation in the precarious moral content of the last minute reality that it puts to the issue. The politisation of art during contemporaneity is not by far a novelty since the political nature, implicitly or directly, has been sighted out in the artistic production even from the 18th century, expressing its penultimate reverberations within the inter- and post-war art.

[2] Karl Rosenkranz: *O estetică a urâtului, între frumos şi comic*. Traducere de Victor Ernest Maşek. Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984
[3] See: Some heads and some blood (1920) and many more on : http://beheadedart.com/ (accessed September 30, 2015)

In an artistic rebellion against the war from 2003 taking place in New York, on the occasion of Saint Valentine's celebration, and under the implied circumstances of commerce with feelings, the painter Joan Snyder (b. 1940) presented the work Blood on our hands in which she interlaces the floral effect, typical of her abstract style, considered by many critics feminist on the whole, with the reference of bloodshed in Bagdad. In other kindred works, she focuses on the constancies of our times that converge into scatter, bloodiness and the human gaping at death. With Snyder, Holocaust and AIDS are preferred political themes that she would engage in a retrospect at the Jewish Museum from New York in the year 2005. In contrast with other contemporary artists, the political content is sharply present in the Snyderian creation which seems to cry for help altogether.

On a different continent, as well in the years 2000, protest art found under the label of blood art appears in Bangkok, as an anti-governmental address and supporter of the United Front for Democracy against Dictatorship (UDD), through the realisation of a giant artistic piece on which there were painted in blood (obtained from donations) poems, images and political slogans by Red Shirts. The quality of this artistic work is strictly politically determined with an immediate effect upon the status quo. Hence, the people of the new generation would know that the old generation sacrificed everything, including their blood – said the poet Visa Kantab at the exhibition site.

It either enters the logic of protest art and socio-political dramatic change, or it folds up with art for peace and it greets Red Cross projects, the blood imagery does not remain frailly anchored in the exuberance of the context, an important part of its projects inclining powerfully towards the aesthetic side. For instance, the artist of Italian origin Franko B (b. 1960), located in London and consecrated as a performer, succeeds to turn his own body into a canvas of visceral representation, in which the sacred and the beauty, the suffering and the loss, the love and the hate, the power and the human condition-related fears have found a place and a meaning[4] – the way the artist himself put it. Making use of his own nudity dressed up in white pigment and the controlled wastage of blood, Franko B manages to draw with his body the drawing of his own fraught transiency. The only possible colour is therefore red on a white background sending to the beginning of life or of the world itself.

In the embedment of blood symbolism, contemporary art differs fundamentally from the modern one because blood is left to represent itself through visibility, whereas in the

[4]David Thorp, *Franko B*, on the site: http://www.franko-b.com/text4.htm (accessed September 30, 2015)

modern art it was accompanied by a personal code for deciphering and solving its riddle. In contemporaneity, the preceding stages of reception are melting within the phenomenon of reception itself – in fact equal to creation, since often enough the posthumous discourse is more complex and more exciting than the artistic act. Without this exclamation mark on reception and its implications, quite frequently sensory and voyeuristic, what still carries the name of art would turn into simplicity and stark repetition, not even at the level of art brut practised by amateurs. It is rather obvious that at present the sources of inspiration have grown less and they all channelled into fetish topics, but in a rapport of inverse variation with the dimension of shock or how would put it Cynthia Freeland, expert in art philosophy and film: The cynical assessment is that blood in contemporary art does not forge meaningful associations, but promotes entertainment and profit[5]. Growing to infinity the value of sensation and shock, the art that relies on the promise of catharsis through suffering and empathy not only that it grossly psychologises its means against the aesthetic, but at the same time it dislocates general symbols, usually religious, from the community that glorifies them. Art is not anymore the extension of religion as in the past through artefacts created for ritualistic purposes, but it has become the masquerade and baboonery of religion – also liable to different sorts of disruption through the way in which it promotes its own rituals: with deadness to the changing course of life. In such a state of affairs, the great risk – professor Freeland has fairly observed, is not being able to distinguish between the latest artistic release and a live show by Marilyn Manson who uses animal sacrifices on the stage with overtly satanic purposes.

Contemporary art as a ritual, from which a whole theory has sprung to legitimise it[6], is in a great measure a fake type of art since the artist with the audience do not unanimously share its incorporated meanings and values. On this line, Nitsch's example is quite relevant: after his artistic shows, flush with animal blood, aiming at a total form of art, he was handed down more sentences, besides the general opprobrium of the Viennese community.

The repulsion towards the blood manipulator is patented through psychological unsettling on the one hand, and through social inadequacy on the other hand. The blood belongs to the doctor or to God; it is not supposed to be an aesthetic revelator, despite all the similarities with the colour pigment, unless within the framework of disability aesthetics as single source

[5] Cynthia Freeland: *Art Theory – A Very Short Introduction*. Oxford University Press, New York, 2001, p. 3
[6] The Cambridge Ritualists founded a school based on myth and ritual using the Classical texts that are to be considered an articulation of the Dionysian rituals (*Sparagmos*), most often closed up in omophagy. Otherwise, *ritual theory* explains the art that originates from sacrifice rituals, dismemberment and consumption of raw meat.

of artistic valuation. The political dimension comes into question again because this type of aesthetics that was theorised by professor Tobin Siebers (b. 1953) in the work Disability Theory (2008) and afterwards in Disability Aesthetics (2010) runs counter to the human perfection cultivated bombastically by the Nazi art. The cultural war initiated by the Nazis against Modern art and against all the shapes that are unfamiliar, irregular or polychromatic, arrests the attention to the blank coldness, propagated by the healthy corporeality and overbid on its turn by them. Using a term of medical origin such as degeneration, Hitler attacked Modern art as degenerate from the position of biology, not aesthetics: …the Nazi rejected the modern art as degenerate and ugly because they view it as representing physical and mental disability[7]. Any reference to the perfectly robust and healthy body that the Nazi art militated in favour of becomes then impossible since on the strength of it each body seems inherently imperfect.

The defining of human disability aesthetics as a study of the way in which some bodies make other bodies feel (against the traditional aesthetics defined as a branch of philosophy approaching the nature of beauty, art and taste) – in Siebers' own terms, is impeccably in tune with a cultural legacy which contemporary art would not be able to absolve from unless traumatically. The denial of harmony, corporeal integrity and perfect health, gathered within the framework of art amputation and man disqualification, begins emblematically during modernity. Consequently, contemporary art cannot be discussed without this major antecedent that seems to be in a permanent updating, and referring to the equation politics-artistic influence, Siebers would give an answer: The political unconscious will always be in force, influencing conceptions of identities and bodies, both individual and collective, but because it is constantly shifting, social change is possible[8]. Herein, we should subsidiarily read that the artistic change and proliferation become possible if there are enough variations in terms of political regime and social attitude.

The new art, as Siebers calls it, relies on the display of human conflict, wherein the artists do not embody anymore the Artist in the traditional sense: They are more like janitors involved in mop-up operations or like reporters sent to the scene of a crime to record the violence and confusion and beauty of human effort[9]. The quality of this art relates to norms of construction, integrated strategies of interpretation, in which physicality is both technique and

[7] Tobin Siebers: *Disability Aesthetics*. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010, p. 5
[8] *Ibidem*, p. 82
[9] *The Body Aesthetic. From Fine Art to Body Modification*. Edited by Tobin Siebers. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000, p. 217

medium. After the consummation of the spiritualist medieval era, interested in the inner self, the pathos for the suffering of the flesh and the erotica of Christ's blood, passing through the anatomical Renaissance – also textually regardful of antiquity in the taste for human form, giving way to the abstract modernist wildwoods, the physicality in the contemporary age advances a conglomeration of historical references which recognizes itself better than anything it may generate on the way. An art without finality and without product, about which Siebers has to say the following words: Art is no longer made. It is done. It is done, and then it is gone. Artists come upon art. It happens to them, like an act of terrorism or a brush with an angel[10].

Probably the matter that prejudices the most art history is the one-way understanding and interpreting of it, which is through a single phenomenological eyeglass. If in the absence of the body there is no perception, it seems that in the absence of the blood there is not more than one perception to the detriment of itself. The visual culture and the visual studies put all their effort in including into their visual arsenal more and more possibilities of interpreting the acts of artistic creation. In the same way the first scenes of hunting, representations of day-to-day life, could have been the work of some shamans found under the effect of hallucinogens and compliant with the rights of subconscious, the first contemporary projects that exhibit to the fullest the ancestral primitivism can be the work of our passing through life in what the human being posses as the most delicate and the most brutal. The way Tobin Siebers has fairly observed the basic and founding elements of art result from the human body and because of that, any return of recognition and revalidation is justified: Human blood is the first paint, human skin, the first canvas, human skeleton, the first sculpture, human lament, the first poetry, human cadaver, our first and only object[11]. Putting aside the obvious, the blood can be reconceptualised at present as pigment by the agency of the inherent desire of art for changing human nature. After all the modern artists' primitivism, either romantic, emotional, non-western or subconscious, aims at the same thing since the exhaustion of academism and of institutionalised art. As far as the contemporary artists are concerned, they want more than a change of style, namely they want a change of attitude: the feminist theories, queer or postcolonial ones bear witness to exactly this appetence quite trenchant.

The postmodern mortification and the culturally based self-mutilation are creating the feeling of impossibility not experienced by art before. An amputated Venus with tracks of

[10] *Idem*
[11] *Ibidem*, p. 239

blood by René Magritte, deformed and tortured fleshes by Francis Bacon, a bullet macrocosmically piercing the microcosmic materiality of the head in a photography by Mat Collishaw can be considered artistic pedantries in comparison with the mind blowing of performance art from the seventies. The programmed vandalisation of the body in search of the soul is so desperate that no matter how much blood would flow, it will not be enough to settle down all the upside-downs of contemporary life.

Consequences

The whole utopia of contemporary art, willing to solve social inequities or to heal traumas, appears as a consequence of its hybridisation with medicine and politics. Entering the emergency zone, its scopes grow wider day-by-day to such an extent that art does no longer rely on itself as an autonomous domain, but on the random dispositions of the present moment. Photography reproduces and simulates violence of all sorts, from mutilation to self-evisceration (Daniel Joseph Martinez); painting brings to our attention deformed figures, caught in surgical acts, opened up as bloody fruits (Mark Gilbert); sculpture reinvents itself towards horror examples of the lack of human measure (John Isaacs); performance attacks everything and the artist, most of all, lets himself attacked by debunking any kind of limit and by numbing any bodily point. Blood is as necessary for life as for blood art – contemporary art manages to prove it by cynically promising the elimination of physical imperfections, the DNA permanency and cloning, the cancellation of social pressures on gender, the fabrication of identity, the instauration of a corporeal universal religion of vitalist inspiration and many more, as in the end this art to get away from its own utopism.

The therapeutic character that art has been assimilating in the last decades should not be confounded with the notion of brute art (art brut) coined by the French artist Jean Dubuffet in 1945 to designate the art which is created outside the official culture by institutionalised people in psychiatric hospitals, so contemporary art addresses itself in a prophylactic manner to the society on the whole and the artists are not institutionalised. This politics of responsibilisation blended with the preventive medicine may be exemplified most adequately by the exhibition Tree of Life from 2002 that encompassed five years of preparation: The anatomy of the blood supply, the structure, power and stamina of the heart muscle, the importance of normal blood flow and the damage caused to muscle by diminished blood flow

resulting from coronary artery disease, are all considered. Angina and the features of a «heart attack» are also included[12]. Bringing together eleven adult artists and four children with creations from various materials, the exhibition represents an example of body and life aesthetisation. One of the artists, Peter Layton – born in Prague and brought up in London, illustrates the theme through a glass work, a roundel with hearts called Strange Fruit, which incorporates the open symbolism of the motor of life as both value and meaning. The internal transparency conferred by the glass resumes in fact the knowledge level reached by science and the destructive abnegation experienced by man. Indeed, our hearts are some strange fruit, not for eating or contemplating, but for intercepting within the dualism they denote along with blood. It is quite clear that heart problems cannot be solved through art, but the getting on the inside may detour some of the harmful paths already trodden by half.

If the employment of artistic aplomb in the service of medicine generates aesthetic queries, the anatomical and medical victories gliding into art will guarantee a fertile field for ethical debates. It is a noble high-toned gesture of art to embrace medicine by making available its own services, but medicine to come down to artistic contextualisations is reprehensible not only to common sense, but also to the scientific one. Looked upon with suspicion, anatomical art (living anatomy) based on plastination[13] and defined as an instructive and aesthetic display of bodily interiors, represents the late concoction after the official closing of public anatomical theatres of the Renaissance and their transformation into dissection rooms for students, respectively into autopsy rooms for pathologists. The replacement of blood with reactive plastic and the removal of the soft tissues over the veins make for a technological operation of great finesse, equally medical and artistic. The anatomical cadaver that accomplishes its mission once the dissection is over becomes through plastination an artistic cadaver: dry, inodorous and positioned as veridically as possible in everyday natural postures. Unsurprisingly, the ethic apologies and disappears in aesthetic, whilst medicine hides behind art, in proof of the fact that in the name of art financed by science everything is possible nowadays. It is not so much a matter of dosage and measure, as a question of discursive promptness, and this goes for all contemporary art that justifies itself in terms of body and blood metaphors.

[12] *Tree of Life. Exhibition on the beauty of the human heart and its blood supply*. Photography by Chris Rose. Edited by Dr. Geoffrey Farrer-Brown. Ditchling Press Ltd., 2002, p. 4

[13] The plastinated body, according to Gunther Von Hagens' definitions, from *Körperwelten – Fascination beneath the surface*. Catalogue on the exhibition. Translated by Francis Kelly. Institute for Plastination, Heidelberg, 2001, is a human or animal specimen, whose cells were infused and strengthen with reactive plastics.

In a theoretical series of return to art and its cardinal relations with publicity, death, success, home place, invention, laughter, obscenity, science, sex, surveillance and war, starting from the premise that art counts in every facet of life, the demonstration of direct or indirect capacity of art to challenge and change the world comes to the fore: …contemporary art is crucial to our understanding of, and relationship to, the world in which we live[14]. The one that stages the frivolity and shocking character of art is the popular press, but the researcher is in duty bond to understand the deep matters that are at stake in the artistic discourse. Siân Ede, the artistic director of Gulbenkian Foundation and the author of the volume Art and Science wants to demonstrate that it is easier to get to science than to art owing to the compulsoriness arisen by its intrinsic meanings, while in art all compulsoriness is replaced by eeriness put forward by the intensity of the meaning.

If science today is the new art propagated by artistic channels to ensure its success in the face of a wider audience could be one of the fundamental questions regarding the future and the mission of yesterday art. Looking back to the first artistic attitudes towards body and its internal mechanisms, along the Renaissance there was no clear difference between medical and artistic since the human body is not and never was only the object of scientific dissection. More recently, at the beginning of the 20th century medicine and art shake hands again through the appropriation of Freudian psychoanalysis by the Surrealism: The theme of unconscious sexual desires served to reintroduce imagery of the «medical body», whilst at the same time relegating the representation of women to a ghetto of unresolved references, consistent with the Surrealists' unashamedly chauvinist view of women[15]. As a reaction to this positioning of art, white, masculine and occidental, dominated by the absence of the body as a gender catalyst, there appear postmodern trends of the presence of the body, anti-authoritarian and militating for democratisation.

Today, contemporary art seems to keep revelling in the consequences of the violation of the corporeal taboos from the beginning of the sixties, but in a fugitive and interested manner: A fair amount of blood and gore, served with a good dose of cynicism and irony, are, at one level, functional for any display that courts publicity[16]. The interest shown towards the blood visibility integrates into a general interest for the body, but not so much in the form of

[14] Siân Ede: *Art and Science*. I. B. Tauris, London • New York, 2005
[15] Martin Kemp, Marina Wallace: *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Hayward Gallery Publishing and University of California Press, Berkeley • Los Angeles • London, p. 151
[16] *Ibidem*, p. 155

subordination as integrant element, but in the form of contempt as vital and autonomous element – this latter illustration being exploited by art, contrary to medicine, which favours the former.

In a competition with life, contemporary art does not cease to be a critical exercise of the world in which we all live, testing around the body, cultural, philosophical and social questions, on the edge of scientific and technological research. Referring to its ménage with medicine and science, the cooperation can be inquired and researched, but not from the position of disciplinary purism – a totally lingering approach from the point of view of understanding, but from the position of interdisciplinarity and dialogue, unavoidable nowadays: Art is not a luxury, it is part of life. Life without art would be pourer, life without medicine would be shorter, and so it seems that both are essential to us[17]. If during the pre-modern times the omnipresence of the soul used to dictate that dissection is a form of soul defilement by means of the body, also fostered by the church animosity towards the body, stepping into modernity, the omnipresence of the body gets down to its defilement in search of the lost soul.

At a conference dedicated to pharmacologists from 1959, the reputed writer Aldous Huxley cynically envisioned that the next generation would produce a pharmacological method to make people love their servitude: deprived of freedom, they would be satisfied, being distracted from any rebellion wish against propaganda and brainwash. Although, the pharmacological method was not necessarily invented, the corporatist, technological and social methods fall into the same tearless dictatorship anticipated by Huxley. Only in the anecdotic light of this prevision, the role of contemporary art can be appropriately grasped. Based, more than ever, on constant suspicion and the promotion of freedom, art does not fall under the social and political charm emitted by the governments and the research centres of the world, not even when it seems to periodically adhere to their utopism.

Bibliography

1. Arnold, Dana: Art History – A Very Short Introduction. Oxford University Press, New York, 2004

2. Beheaded Art: http://beheadedart.com/

[17] *Diagnosis Art – Contemporary Art Reflecting Medicine*. Edited by Burkhard Leismann and Ralf Scherer to accompany the exhibition. Wienand Verlag, Köln, 2006, p. 50

3. Diagnosis Art – Contemporary Art Reflecting Medicine. Edited by Burkhard Leismann and Ralf Scherer to accompany the exhibition. Wienand Verlag, Köln, 2006

4. Ede, Siân: Art and Science. I. B. Tauris, London • New York, 2005

5. Franko B: http://www.franko-b.com/text4.htm

6. Freeland, Cynthia: Art Theory – A Very Short Introduction. Oxford University Press, New York, 2001

7. Kemp, Martin / Wallace, Marina: Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now. Hayward Gallery Publishing and University of California Press, Berkeley • Los Angeles • London

8. Rosenkranz, Karl: O estetică a urâtului, între frumos şi comic. Traducere de Victor Ernest Maşek. Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984

9. Siebers, Tobin: Disability Aesthetics. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010

10. The Body Aesthetic. From Fine Art to Body Modification. Edited by Tobin Siebers. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000

11. Tree of Life. Exhibition on the beauty of the human heart and its blood supply. Photography by Chris Rose. Edited by Dr. Geoffrey Farrer-Brown. Ditchling Press Ltd., 2002

THE CONCEPTS OF "ABSOLUTE" AND "RELATIVISM" IN IAN McEWAN'S ATONEMENT

Ana-Blanca Ciocoi-Pop
Assist., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu
and Miruna Ciocoi-Pop
PhD Student, "Vasile Goldiș" Western University of Arad

Abstract: The concepts of "absolute" and "relativism" have been and still are two of the most difficult, if not down-right impossible terms to define. From philosophers to clerics, the majority of thinkers have tried to delineate the two notions, which seem to go hand in hand. Since they are mile stones in contemporary culture and trends of thought, they certainly have an impact on present-day literature as well. The following paper tries to point out the various circumstances in which the absolute and relativism influence Ian McEwan's novel "Atonement".

Keywords: absolute, relativism, literature, trend of thought, literary persona

Although the title of the present paper might seem quite doubtable, we would like to reassure the reader that it is in no way our intention to offer an elucidation of the two concepts. Their significance is much too broad, which is emphasized by the great number of thinkers who have endeavored to clarify the meaning of the absolute and relativism for over two thousand five hundred years. Nevertheless, our target is to highlight the effects of these two constructs on Ian McEwan's novel "Atonement" or rather on the main characters.

As we were researching the topic of the Absolute, we came across an astute mental view point, which we would like to use as the starting point to this paper. It belongs to Hegel who thought that the Absolute must not be understood, but felt and seen. What is more, he believed that the individual is capable of acknowledging the Absolute and that the absolute idea is the only true object and content of philosophy. For Hegel the Absolute is existence, the all knowing truth and truth itself. In a nutshell, Hegel defined it to show that succeeding philosophical perspectives are actually relative when referring to the absolute idea.It stands at the basis of any philosophy for Hegel. It includes all the elements and transitions. The Absolute

Idea, or "World Spirit", plays the same kind of role for Hegel as a deity: "History is the Idea clothing itself with the form of events" (Hegel, 346). What is more, he focuses on the Absolute Idea, which he defines as the unity between the theoretical and the practical idea. The former is the concrete concept of the world, while the latter is the action expressing the concept. It is by now becoming clearer that the abstract notion of "Absolute" is not as abstract as it might seem. In fact, according to Hegel, it represents the basis of truth and of philosophical thinking.

In his essay on the Absolute and Relativism, Umberto Eco offers a pertinent guideline for defining and clarifying the two terms. It goes without saying that one concept is difficult to define in the absence of the other one. The title itself suggests, if not more, at least a morphologic relation between the two. Umberto Eco himself states that the notion of Relative was the first to come to his mind when thinking of the meaning of the Absolute. He points out that in today's modern society relativism and the relative have become a trend of thought, which is why, today more than ever before, the terms should be used cautiously.

In fact, Eco compares the notion of Absolute to the way in which people conceive the idea of God, of a deity. According to dictionaries on philosophy, ab solutus refers to everything that is limitless and independent and which functions according to its own reason, thus encompassing both its cause and its explanation. This definition is indeed quite similar to the broader and holistic acceptance of what some would call "God" nowadays, the one who is, "ego sum qui sum", although Eco deems it as utopian by reason of its improbable and rather precarious nature: it might just as well not exist or disappear like everything else. The author brings forth a very relevant thought, namely that human beings rely on the existence of something lasting, imperishable and that certain something is the Absolute, but this Absolute can be transcendental, as the biblical divinity, or immanent: "Fiind fiinţe contingente şi, ca atare, meniţi să murim, avem o disperată nevoie de a crede că ne-am putea ancora de ceva ce nu piere, adică de un Absolut. Acest Absolut însă poate fi transcendent, precum divinitatea biblică, sau imament." (Eco, 30)

Eco continues his idea by stating that the individual belongs to the Absolute, that he is an integrated part of this infinite process of self-knowledge, growth and development. According to him, it is in the Absolute and through the Absolute that human beings identify themselves with God. But, at the same time, it is impossible for any human being to articulately define or even understand the Absolute, as he himself belongs to it. Eco's and Hegel's understanding of the relation between the human being and the Absolute are divergent.

Nevertheless, both are relatable. On the one hand, humans can understand the Absolute, not through analysis and thought, but through emotion (Hegel's point of view on the Absolute which shouldn't be understood but felt). On the other hand, humans are part of the infinite mechanism which is the Absolute and are thus incapable of defining the phenomenon objectively. Nevertheless Nicolaus Cusanus's believe that "dues est absolutes" is as possible an alternative today as it was back in the fifteenth century. One of the main difficulties in defining the concepts of absolute and relative is naming them, finding correct denominators. With an imagination as wild as the human one, the gap between conceiving the abstract and naming it or granting it a significance becomes wider by the day.

The reason why the novel of our choice is Atonement is clear for at least one reason: Briony's playing with the fantasy world and the real world is another angle of the reciprocal relationship between the Absolute and the Relative. Her auctorial supremacy and freedom stand for the Absolute, but then again, her sovereignty stands under the sign of the Relative, since, towards the ending of the novel, she admits to not being able to muster the bravery of her own gloom: "I like to think that it isn't weakness or evasion, but a final act of kindness, a stand against oblivion and despair, to let my lovers live and to unite them at the end. I gave them happiness, but I was not so self-serving as to let them forgive me. Not quite, not yet. If I had the power to conjure them…Robbie and Cecilia still alive, still in love…It's not impossible. But now I must sleep." (McEwan, 372)

The two concepts of Absolute and Relativism are a significant mile stone in the novel, especially reflected in the figure of the main character, Briony. One significant side of the story is her trajectory from a young aspiring writer with an overdose of imagination to actually becoming a novelist. As a child, the line between fantasy and reality is so blurry that she swears to have seen Robbie commit rape on her cousin. Although he did not commit the crime and Briony herself did not clearly see what was happening in the benighted back yard of her house, she convinced herself that fantasy and belief equalled reality and truth. Clearly, Briony is driven by a powerful imagination in which she believes. But this shows that truth can be somewhat of a relative concept. From law courts to the most private of a matter, truth is far from being an absolute issue. Everybody believes in truth, but truth carries a different meaning for each individual. Can truth be considered absolute? Is there an absolute truth? If the Absolute is limitless and independent is truth a part of the Absolute or is truth Absolute itself?

In his essay on the Absolute and the Relative, Eco enumerates methods of using a word and bestowing it with meaning. In what follows, we will shortly analyse two of these points in relation to what McEwan's main character, Briony, defines as truth and fantasy and relate these elements to the values of Absolute and Relative. The first step towards using and assigning meaning is possessing instructions for recognising the possible object, situation or deed. Truth and fantasy are definable. We know that truth means reality, anything in conformity to fact or actuality. But what are the instructions for recognising the truth? There is no set of instructions for recognising the truth, or at least not for recognising it on the spot. For Briony truth is her imagination; she firmly believes in the reality of her own mind's eye and acts accordingly. Young Briony's system of recognising the truth is drawing on her own fantasy. For some this would be a case of disarrangement of values. Nevertheless, if Eco's position is correct and humans are unable to understand the Absolute, which they are part of, they cannot understand truth in its all-encompassing nature.

The second step in Eco's guide to using words is making use of a definition or a classification; and his example is the different classifications of the word murder, which could mean manslaughter, premeditated murder, and so on. In Briony's case, who willingly or not devastates her sister's and Robbie's destinies, truth is classified into two very different segments: her truth, or rather her fantasy, and the truth of the outer world. She only grows to understand the impact of believing in one's own truth and disposing of exterior truth towards the end of her life. Self and otherness can make the concept of truth hard to define, since it is categorised so differently. If we were to take Hegel's theory for granted and humans were truly capable of understanding the Absolute by sensing it, thus coming closer to a God-like state, then humans would be the creators of truth. This is precisely what Briony does; she is the sole creator of absolute truth, her own Absolute. That the line between Absolute and Relative is fine when it comes to truth and personal destiny is what she will find out at the end of her life. She does classify truth, but her absolute classification of values turns out to be relative, subjective and converting with time. There are no absolute values. Even the value of truth changes with time.

By this time it is already clear that the Absolute and the Relative are impossible to grasp or even to understand fully. Nevertheless, in Eco's view it is not impossible to name or even to represent visually something that we cannot ponder. But these images that we create of things impossible to understand completely are far from representing the truth. They are merely, Eco

says, forms of imagining something impossible to perceive and they end up frustrating the thinker. It is out of this frustration that the contemporary civilisation resorted to what Eco calls "fabricating a delusive picture of relativism as a homogenous ideology". One of the consequences of this phenomenon could be that cultural relativism results in moral relativism and that the idea that there are different ways of verifying the truthfulness of a sentence or a word makes the possibility of recognising the Absolute Truth questionable: "(…) relativismul cultural ar duce în chip necesar la relativismul moral şi că ideea că există moduri diferite de a verifica adevărul unei propoziţii ar pune sub semnul întrebării posibilitatea de a recunoaşte un adevăr absolut." (Eco, 44)

Driven by her own Absolute, her fantasy, Briony's words send Robbie to prison and abort the chance of him pursuing his dream of becoming a medical doctor and marrying Cecilia. Eventually Robbie is sent to the army where he dies of blood poisoning and Cecilia, who became a nurse, dies as victim of the war. Briony, by now a real writer, reveals that she had been writing a novel about the incredible story that she, her sister and Robbie went through. But McEwan's reader will soon find out that the apparent happy ending where Cecilia and Robbie reunite and Briony seeks atonement is nothing but a literary artefact. In reality, the truth of their destroyed lives is unbearable to the author herself, who despite her omnipotence is unable to depict the facts:
"How could that constitute an ending? What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account? Who would want to believe that they never met again, that they never fulfilled their love? Who would want to believe that, except in the service of the bleakest realism? I couldn't do it to them… I no longer possess the courage of my pessimism…" (McEwan, 371)

Nietzsche's approach in his essay "On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense, that there are no ideas, but only interpretations, highlights the possibility that there are in fact no absolute truths but only intangible fictions that we like to call truth: "What is truth? A mobile army of metaphors, metonyms, anthropomorphisms, in short, a sum of human relations which were poetically and rhetorically heightened, transferred, and adorned, and after long use seem solid, canonical, and binding to a nation." (Nietzsche, 250) Therefore, how can the reader blame Briony – the writer? If truth is a sum of metaphors, it is more than natural for the poet to interpret it at his or her will. Briony, the auctorial voice, the creator of the Absolute, tries to find spiritual atonement by offering a different destiny to her characters. The Absolute of real

destiny becomes the Relative and the Interpretable in the realm of literary creativity. In real life Briony's words caused misery, two broken destinies and the absolute end: death. The optimistic ending to her novel tries to transform the Absolute, death and tragic destinies, into the Relative, by reinterpreting the story and offering it a different ending.

The problem of the Absolute and relativity in Atonement is double sided. On the one hand there is Briony, character and writer, shade of the author and authority of her own. This is why the novel itself can be read on at least two levels: absolute and relativism in McEwan's novel and Briony's novel alike. McEwan's readers are deprived of a happy ending, McEwan does not make use of the Absolute of the auctorial voice and as a result does not offer Cecilia and Robbie an accomplished destiny. Briony however proves to be a more authoritative and potent literary creator and revelled in the game of interchanging the Absolute and the Relative, transforming relativity into absoluteness and vice-versa by steering Cecilia and Robbie's lives both in the real world and in her fictional one, in which she seeks atonement. Nonetheless the ending to Briony's novel can be interpreted not only as her way to propitiate herself, but also as a way of taking her own readers into consideration and offering them a satisfactory ending. By thinking of her readers, Briony expects the readers to judge her, but "readers can interpret, analyse, and criticize, but ultimately judgement relies on the existence of an absolute truth that actions may be measured against." (Robb, 5)

By creating Briony, McEwan produced a case of an author who through her creative force represents the Absolute, the writer being a creator of things independent and which can define themselves, and a juggler of destinies for whom truth is Relative and Absolute alike. Briony concludes by reasoning, it is when she mends the Absolute truth of Cecilia and Robbie's destinies that she becomes a true writer. It is through her final novel that she truly takes control of the destinies surrounding her, thus playing the role of the omnipotent authority in command of what is absolute and what is relative. Briony the author never seizes to have control, which is why the notions of Absolute and Relative are so significant in this particular novel. Briony fictionalized reality, which does not mean that her created reality is true, but the outcome was most definitely true. By writing the novel she fictionalizes reality once again and represents two instances: one of her playing the role of God, of the Absolute and another one, of a regular human being, that falls into the trap of the Relative. The Relative might be one of contemporary society's most common diseases, but so is the Absolute. But unlike Briony, regular individuals are not as privileged as to command what is absolute or relative.

Bibliography

1. Eco, U. Cum ne construim duşmanul. Polirom, Bucureşti, 2011
2. Hegel, G. The Philosophy of Right. Available at http://socserv2.socsci.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/hegel/right.pdf
3. McEwan, I. Atonement. First Anchor Books Edition, New York, 2003
4. Nietzsche, Fr. On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense. Available at http://oregonstate.edu/instruct/phl201/modules/Philosophers/Nietzsche/Truth_and_Lie_in_an_Extra-Moral_Sense.htm
5. Robb, M. The Writer's Atonement. Verso: An Undergraduate Journal of Literary Criticism. Available at: https://ojs.library.dal.ca/verso/article/view/537/553

BEYOND THE WILD WEST LITERATURE: THE COWBOY – HERO OR ANTI-HERO?

Olga Kaiter
Assist. Prof., PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: With his deep historic roots tracking back to Spain somewhere around the year 1500, the cowboy has always fascinated and inspired many generations. Over the centuries, the practical cowboy adapted to the modern world, aspect stated by writers who created a number of novels and characters that have explored the cowboy's historical truth, its ideological significance and its traditionally exemplary role.

By drawing parallels between Western novels and Western characters, the hereby paper deals with contemporary authors who have exhibited a particularly attitude towards the cowboys, echoing the belief that a reassessment of historical narratives is an effective means of evaluating this character as hero or anti-hero.

Keywords: cowboy, Western literature,

Before the 1960s, American culture and popular narratives – both textual and filmic – offered a reassuring icon of masculinity and individualistic certainty in the figure of the cowboy, or so it appeared. As the conventional cowboy figure rides the wilds of the Western frontier, his actions embody a set of individualist ideals. The cowboy presents an archetype with wider ramifications for American society, as sociologist Will Wright notes: "Most American popular stories...are in some sense versions of Westerns, because they are always versions of individuals."[1] The 'traditional' cowboy figure fights for a post-feudal, post-hierarchal society dominated by the notions of the market and the individual. However, while the cowboy represents these relations in an entertaining and accessible manner, its relevance diminishes in a post-agrarian, industrial society.[2]

[1] Will Wright, *The Wild West: The Mythical Cowboy and Social Theory*, London: Sage, 2001.
[2] David Simons, *The Anti-Hero in the American Novel from Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 81.

James Fenimore Cooper's The Last of the Mohicans (1826) is the most famous of the 'Leatherstocking' series of novels, and has long been accepted as the begetter of many of the popular conventions of the Western genre. The Last of the Mohicans contains the anti-heroic character of Hawkeye," an ambiguous type,"[3] whose actions often seem to embody a particularly counter-cultural, individualist ideal. As Wright notes, "[Hawkeye is] defined by his strength, honour, and independence, his wilderness identity, not by his job."[4] Moreover, Hawkeye's pastoral lifestyle was implicitly emulated by many of those in the 1960s counterculture, who "attempted to live off the land; scorning materialism, they sought a simple life more attuned to the natural world."[5]

Indeed, the parallels between Hawkeye and the counterculture go beyond a shared individualism, and a desire for a more pastoral way of living. The character embodies many of the beliefs that the counter-culture adopted. For example, Hawkeye is presented in a populist manner, he possesses no sort of privileged lineage, has no aristocratic status, and consequently is accessible to everyone. Hawkeye is known by a variety of names, the multitude of which indicates a transcendence of one dimensionality. Hawkeye is also of white ethnicity, yet works and fights alongside the Mohicans, Chingachgook, and Uncas.

While Hawkeye appears to establish an almost countercultural, seditious template for the protagonist of the Western society to follow, the more complex elements of Cooper's novel (concerning plot and character) were simplified, and subsequently lost, in the innumerable, "unapologetically formulaic and subliterary,"[6] 'dime store' Western novels of the late 1800s.

The Dime store novel set about mythologizing frontier life, infusing it with a simple narrative of good versus evil that proved to be hugely popular. The immense success of these populist texts meant that they, rather than Cooper's novels, were responsible for establishing many of the basic characteristics of the stock 'cowboy', not least the structuring of the figure's rebellion as a kind of criminal yet laudatory act. Such texts depicted the rebellion of the cowboy as a positive act in a manner that displeased the establishment: "Novels about the escapades of Jesse and Frank James were eventually banned from distribution by the Postmaster General of

[3] Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, rev. ed., New York: Criterion, 1960; London: Granada, 1970), p. 181.
[4] Will Wright, *The Wild West: The Mythical Cowboy and Social Theory*, London: Sage, 2001, p. 7.
[5] David Farber, "The Intoxicated State/Illegal Nation Drugs in the Sixties Counterculture," in *Imagine Nation: The American Counterculture ofthe 1960s & '70s*, ed. Peter Braunstein and Michael William Doyle, London: Routledge, 2002, 17-40, p. 37.
[6] Anon., The Writers of the Purple Sage, John Wayne, The Movies and the Old West: The Western Hero in the Dime Novel (2003) [online]. Available: http://www.jcs-group.com/oldwest/writers/hero.html.

the United States, because they turned outlaws – still living at that time and still dangerous – into heroes."[7] However, while writers of Dime Store fiction did indeed attribute a rebellious characteristic to the protagonists of their stories they also established a pattern that works to undermine the validity of this rebellion. For Dime Store novels often contain a generic plot structure in which an insubordinate character (usually a cowboy) eventually comes to realize the futility of his wayward lifestyle, and subsequently chooses to return to the establishment he so once vehemently opposed: "And yet the paradox is that at the end of many of these stories, the characters wind up settling down on farms and getting married. The stories make heroes of outlaws, but then imply that part of the destiny of a hero is to become civilized."[8]

This 'traditional' aspect of the cowboy is, in many ways, ideologically opposed to the 'truly' rebellious aims of the 1960s counterculture, which, as David Farber suggests, sought "a new cultural orientation...a cultural rebellion."[9] In contrast to the intended aims of the more socially and politically motivated insurgence of the counterculture, the rebellion of the traditional cowboy is shown to be ineffectual. Indeed, it is possible to read the figure as setting an example to others of the pointlessness of revolt, and, therefore, as posing no real threat to the status quo. As Wright notes, "[the cowboy never seeks dominant control] He always rides away or settles down after the community has been saved, surrendering his social authority."[10]

Marcuse's ideas concerning 'counterrevolution'[11] seem to have relevance here. In such a reading, the cowboy's failure to challenge the system is interpretable as a success on the part of the State, which tries to transform rebellion into "an image of disruption as a source of order."[12] In One Dimensional Man, Marcuse suggests that in late capitalist society dissident literary figures, such as the anti-hero, only serve to reinforce the status quo, rather than disrupt it: "The negation which is inherent in the aesthetic oeuvre will thus itself be negated by advanced industrial society."[13] While it is important to remember that this belief represents only one side of Marcuse's, often contradictory, statements concerning the critical role of art, it does seem applicable to the traditional cowboy whose superficial rebellion serves to uphold, rather than disrupt, the status quo. In a Marcusian reading, the figure comes to function as a

[7] David Simons, *The Anti-Hero in the American Novel from Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 79.
[8] Ibid.
[9] David Simons, *The Anti-Hero in the American Novel from Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 80.
[10] Ibid.
[11] Herbert Marcuse, Counterrevolution and Revolt, Harmondsworth: Penguin Books, 1972.
[12] Will Wright, *The Wild West: The Mythical Cowboy and Social Theory*, London: Sage, 2001, p. 119.
[13] Herbert Marcuse, Counterrevolution and Revolt, Harmondsworth: Penguin Books, 1972.

kind of deceptive exemplar, whose rebellion is considered to be "introjections of social needs required by the established order,"[14] rather than a truly liberating force.

It is important to note that the presence of a Marcusian element in the 1960s version of the cowboy stands in opposition to much of the cultural rebellion going on in the 1960s counterculture. Indeed, Marcuse's measured approach to rebellion in Counterrevolution and Revolt angered many within the counterculture, who saw it as conservative. Ben Agger notes in "Marcuse in Postmodernity," "by 1972, the year of publication of Counterrevolution and Revolt, Marcuse had already put distance between himself and the student movement, which he deemed overly irrationalist and insufficiently theoretical."[15]

If it is possible to see the cowboy's rebellion as ineffectual, it seems incongruous that the figure is still held aloft as an ideal embodiment of the national character into the twentieth century. A situation that Henry Kissinger's comments in a 1972 interview, held by New Republic magazine, demonstrate: "The main point stems from the fact that I've always acted alone. Americans admire that enormously. Americans admire the cowboy leading the caravan alone astride his horse, the cowboy entering a village or a city alone on his horse."25

It would appear that the cowboy's individualist rebellion has become such an ingrained model for defiance in the United States, that one must consciously step back, and reexamine its structure, in order to uncover an agreeable explanation for its persistence. One of the reasons behind the endurance of the figure is, undoubtedly, the links it has retained with American national identity, as Ziauddin Sardar and Merryl Wyn Davies suggest in Why Do People Hate America?: "In the post-war world, a new Cold War became America's global metaphor, its externalisation of its own Western mythology as the means for understanding the whole world."[16] America seems to employ the cowboy as an emblem of its national character, as an aesthetic model that symbolizes elements of the country's history and ideology that are recognizable, and agreeable to a majority of the population.

In Simulacra and Simulation (1981), the French philosopher, Jean Baudrillard, suggests that "the imaginary power and wealth of the double – the one in which the strangeness and at the same time the intimacy of the subject to itself are played out...– rest on its immateriality,

[14] Ibid., p. 47.
[15] Ben Agger, "Marcuse in Postmodernity," in Marcuse, ed. John Bokina and Timothy J. Lukes, Lawrence: Kansas University Press, 1994, 20-40, pp. 29-30.
[16] Ziauddin Sardar and Merryl Wyn Davies, Why Do People Hate America?, Cambridge: Icon Books, 2002, p. 183.

on the fact that it is and remains a phantasm."[17] During the 1960s a range of writers, including Thomas Berger, E.L. Doctorow, James Leo Herlihy, David Markson, and Ishmael Reed, attempt to examine the immateriality of the cowboy figure, reassessing both the validity of the cowboy as a national exemplar and its uses, and possible reinterpretations, in the postwar period.

Max Evans' somewhat overlooked comedic novel The Rounders (1960) exemplifies this contemporary reappraisal of the cowboy. In the case of Evans' text, this process of reassessment results in the cowboy's relegation into the realm of the 'ordinary' or 'mundane'. For, while President Kennedy's cowboy image was founded upon "the Emersonian concept of the hero as 'representative man,' "[18] a reduction of the figure's formerly superior nature is an intrinsic part of the anti-heroic cowboy of the 1960s novel.

The Rounders tells the story of two horse breakers, an anonymous narrator and a character named Wrangler. The novel follows these two down and out characters as they try to earn enough money to survive while working for the corrupt, cattle rancher Jim Ed Love. Evans' novel is one of the first of a spate of 1960s texts, which represent the cowboy as an everyman. Both the narrator and Wrangler are noticeably devoid of the figure's more conventional, heroic trappings, as one character says, "I never knew of a couple of dumber cowboys than us."[19] The ennui experienced by the two cowboy characters, as they struggle to subsist on a meager income, can be read as a reflection of the boredom experienced by many 1960s blue-collar workers, who, as Vance Packard notes, "are bored with their work and feel no pride or initiative or creativity."[20]

The two protagonists of the novel also stand in opposition to an encroaching and oppressive capitalism: "The country is goin' to hell in a hurry. If these ranchers keep buying these pickup trucks, there ain't goin' to be no use for horse breakers like us."[21] In spite of their awareness of the immense changes that capitalism is bringing to the horse-breaking profession, the cowboys are unable to do anything about their situation and, as such, become increasingly

[17] Jean Baudrillard, Simulacra and Simulation, trans. Sheila Faria Glaser, rev. ed., 1981; repr., Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, p. 43.

[18] Richard Slotkin, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, New York: Atheneum, 1992, p. 502.

[19] Max Evans, The Rounders, rev. ed., New York: Macmillan, 1960; New York: Bantam Books, 1965, p. 20.
[20] Vance Packard, The Status Seekers, rev. ed., New York: David McKay, 1959; London: Longmans, 1960; Harmondsworth: Penguin, 1961, p. 16.
[21] Max Evans, The Rounders, rev. ed., New York: Macmillan, 1960; New York: Bantam Books, 1965, p. 29.

absurd figures: "I felt kind of embarrassed walking into camp with one boot off. The boys all laughed and wanted to know if I'd felt sorry about my horse carrying such a big load. They acted like I had just got down and walked on purpose. It would have been easy to have killed the whole bunch, including Old Fooler, right on the spot. I was just too tired to do it."[22]

As an intrinsic part of the national epic, it is perhaps inevitable that the cowboy figure should come under an immense degree of critical reappraisal during the 1960s, a process that William W. Savage suggests is "indicative of his stature as myth."[23] Writers of the era create a number of novels and characters that explore the cowboy's historical truth, its ideological significance and its traditionally exemplary role. Contemporary authors exhibit a particularly Marcusian attitude toward the cowboy, echoing the belief that a reassessment of historical narratives is an effective means of evaluating the present: "By virtue of this transformation of the specific historical universe in the work of art – a transformation which arises in the presentation of the specific content itself – art opens the established reality to another dimension: that of possible liberation. To be sure, this is illusion, Schein, but an illusion in which another reality shows forth. And it does so only if art wills itself as allusion: as an unreal world other than the established one. And precisely in this transfiguration, art preserves and transcends its class character; and transcends it, not toward a realm of mere fiction and fantasy, but toward a universe of concrete possibilities."[24]

The idea that a process of transcendence is achievable through a reconsideration of the historical undoubtedly informs much of the contemporary modification of the cowboy figure in 1960s fiction. Several literary critics note the presence of the Marcusian concept that "Freedom implies reconciliation-redemption of the past."[25] In The Return of the Vanishing American (1968), Leslie Fiedler suggests that many 1960s novels reconceptualize the cowboy, moving the figure from its traditional position as a historical, heroic exemplar to one that is more carnivalesque in nature. This transformation is carried out in an attempt to better comprehend the ideological complexities of the present: "Those more sophisticated recent pop novels which play off, for the laughs, the seamier side of Western history against its sentimental

[22] Ibid., p. 19.
[23] William W. Savage, The Cowboy Hero: His Image in American History and Culture, Norman: University of Oklahoma, 1986, p. 3.
[24] Herbert Marcuse, Counterrevolution and Revolt, Harmondsworth: Penguin Books, 1972, pp. 87-88.
[25] Herbert Marcuse, Eros and Civilisation: A Philosophical Inquiry Into Freud, rev. ed., 1955; repr., London: Routledge & Kegan Paul, 1987, p. 106.

expurgations are not quite satisfactory either. Yet to understand the West as somehow a joke comes a little closer to getting it straight."[26]

This shift in the way that writers employ the cowboy seems, retrospectively, more profound. For, in altering the ideological purposes of the figure, contemporary writers arguably produce a new, subgenre of the Western. This fresh iteration of the genre is classifiable as the self-referential, anti-Western. In opposition to its 'original' form, the anti-Western attacks the individualistic mono-theism of the cowboy, thriving instead on notions of plurality and community that more closely reflect the counterculture's own ideological beliefs. The anti-Western also uses humor, with many 1960s writers sharing a desire to make a joke out of the conventions of the Western. This satirical element is particularly evident in Berger's Little Big Man, Herlihy's Midnight Cowboy, Markson's The Ballad of Dingus Magee (1965), Reed's Yellow Back Radio Broke-Down (1969), and Charles Portis' True Grit. These novels take a revisionist approach to the Western, shifting traditional genre perspectives and tone in order to deflate the heroic mythology surrounding the cowboy. They attempt to expose the artificiality of the traditional Western by proposing that the cowboy would have been more likely to experience a mundane and unheroic way of life than is typically depicted, reminding of Theodore Roszak's hypothesis that "myths so openly recognised as myths are precisely those that have lost much of their power."[27]

Thomas Berger's Little Big Man is perhaps the epitome of writers' attempts to undermine the heroic and didactic qualities of the quasi-mythic Western. Indeed, the novel is a version of the picaresque form in which the central character of Jack Crabb retells the story of his life on the West. Right from its opening, the novel suggests that the frontier was little more than an aesthetic construction: "some kind of exhibit put on for...education and entertainment."[28] Crab recounts his interaction in key events (Custer's Last Stand), and with key characters (Calamity Jane, Wyatt Earp), drawn from the pantheon of Western mythology. This revisionist approach constantly reminds the reader of the sizeable gaps that exist between the myth of the West and its supposed, historical truth: "I immediately reduced that by half in my mind, for I had been on the frontier from the age of ten on and knew a thing as to how fights

[26] Leslie Fiedler, The Return of the Vanishing American, rev. ed., London: Jonathan Cape, 1968; London: Paladin, 1972, pp. 38-39.

[27] Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, rev. ed., 1968; repr., London: Faber, 1969, p. 215.
[28] Thomas Berger, Little Big Man., rev. ed. ,1964; repr., London: Harvill Press, 1999, p. 378.

are conducted. When you run into a story of more than three against one and one winning, then you have heard a lie."[29]

In Little Big Man, the process of demythologizing goes so far as to subvert specific historical figures. In particular, the novel focuses upon dispossessing Wild Bill Hickok of his traditionally heroic qualities. Historians as late as Stout and Falk (1974) continue to perpetuate the heroic image surrounding Hickok, noting how he was described as "the handsomest man west of the Mississippi."[30]In contrast to this heroic representation of Hickok, Berger's narrator forms a decidedly different opinion of the onetime marshal and icon: "His hands was [sic] right small for a man his size, and his feet as well – as little as my own, almost. Then he turned and walked away down the street, straight as a die and certainly not swaying, yet with that hair hanging down his back and the long buckskin tunic descending almost to his knees like a dress, I was reminded of a real tall girl.[31]

The true relevance of the cowboy figure's masculine bravado is deconstructed in Little Big Man. Crab rejects an overt and 'brutish' display of masculinity as the only suitable attestation of the heroic. In particular, he dislikes the use of violence as a legitimate part of masculine expression: "All my life I have had a prejudice against over-grown louts"[32]. Crab's aversion to violence, as a potentially valid means of achieving personal and social justice, further manifests itself in the novel's forlorn depiction of Hickok's day-to-day life: "the only thing he was suited to be was a peace officer, patrolling the streets of a cowtown in hopes someone would offer him resistance."[33] The suggestion here is that the level of heroism surrounding Hickok has led him to a situation in which he must maintain an inescapable facade of bravado, a state which causes him to experience "[a] suspiciousness which warps the mind." [34]

In the novel's deconstruction of the mythology surrounding figures such as Wild Bill Hickok or George Armstrong Custer, the anti-heroic form is a suitable means through which a writer can question notions of the heroic. For the presence of the anti-hero implies an authorial rejection of selected standards, inherent within the heroic. While the hero figure serves to strengthen the ideological status quo, by encouraging our support for an ideal, the anti- hero

[29] Ibid, p. 269.
[30] Joseph A. Stout Jr. and Odie B. Faulk, A Short History ofthe American West, London: Harper & Row Publishers, 1974, p. 247.
[31] Ibid., p. 299.
[32] Thomas Berger, Little Big Man., rev. ed. ,1964; repr., London: Harvill Press, 1999, p. 91.
[33] Ibid., p. 289.
[34] Ibid., p. 79.

induces the reader to question the ideology behind the heroic model by virtue of its radical stance toward the 'normal' order of things. By undermining the heroic superiority of the cowboy with the anti-heroic form, writers of the 1960s present the figure as being no different from the 'ordinary man on the street'.[35]

The deconstructionist process, applied to Wild Bill Hickok in Little Big Man, is just one example of a wider-scale destabilization of the cowboy's traditional form taking place during the 1960s. Novels, such as Little Big Man and David Markson's The Ballad of Dingus Magee in addition to films like George Roy Hill's Butch Cassidy and The Sundance Kid and Mel Brook's Blazing Saddles, set about reducing the cowboy. Changing the figure from a paragon of heroism, to something often crude and unattractive in nature: "taking [it] into the terrain of the scatological."[36]

Markson's The Ballad of Dingus Magee is, perhaps, the most obvious example of an author presenting us with a 'lowbrow' version of the cowboy figure. The novel follows the unheroic cowboy, Dingus Magee, as he evades capture by the corrupt sheriff, C.L. Hoke Birdsill, in the aptly named town of Yerkey's Hole. Magee is aided and abetted in his adventures by Madam Belle Nops, the sexually promiscuous Native American Anna-hot-water and the spinsterish schoolteacher, Horseface Agnes. In an online interview, Markson notes how he could not help "turning the entire myth [of the West] upside down – everybody a coward or an incompetent, all the women unappetizing, that sort of thing."[37] Like Berger with Little Big Man, Markson infuses The Ballad of Dingus Magee with a revisionist rhetoric that serves to undermine the conventionally grandiloquent rhetoric surrounding the West, imbuing The Ballad of Dingus Magee with a staunch pragmatism, reserving the romanticized aspects of the cowboy figure for the newspaper cuttings of an idealistic young woman who meets and attempts to woo Dingus.[38]

In The Ballad of Dingus Magee, Markson takes the burlesque objective of many 1960s anti-Westerns to their very limits. He replaces the grandiloquence of the heroic with the anti-heroic in order to present us with characters who indulge in a variety of transgressive activities

[35] David Simons, *The Anti-Hero in the American Novel from Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 86.
[36] Don Graham, Western Movies Since 1960 (1998) [online]. Available:http://www2.tcu.edu/depts/prs/amwest/html/wl1256. html
[37] John Garelick, Themes and variations David Markson Writes on (2004) [online]. Available:http://www.portlandphoenix.com/books/ other_stories/documents/04035282.asp
[38] David Simons, *The Anti-Hero in the American Novel from Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 86.

including thievery, lying, prostitution, cross-dressing, cuckoldry, and public urinating. Markson employs the scatological to expose the chivalric notion of 'the code of the West' as a falsehood, recommending instead, that frontier life should be regarded in a decidedly more carnivalesque manner. The author uses humor to 'explode' the conventions of the traditional Western in a Bataillean fashion, adhering to the suggestion that "laughter has the ability to suspend a very closed logic."[39]

Markson's novel also depicts authority as innately corrupt, holding it responsible for the debasement of the cowboy figure. While authority is depicted as corrupt, it is noticeable that Markson presents the cowboy Magee as possessing an integrity that is noticeably absent from the other characters in the novel. Though Dingus engages in range of transgressive activities, his actions are never malicious or harmful.

Alongside a desire to undermine the typically grandiloquent mythology of the cowboy, many 1960s writers attempt to reposition the figure in a decidedly more collectivist and compassionate manner. For, though many in the counterculture believed in a particular type of inclusive humanitarianism called Personalism, conventional incarnations of the cowboy figure tended to embody a quite different set of values. Indeed, rather than possessing a countercultural inclination toward ideals such as altruism, philanthropy, and compassion, Sardar and Davies note that "In the Western it is the hero...alone [who] evokes poignant reflection, while the vanquished are unmourned; they do not require the reflex of regret, for as agents of evil they are by definition of less human worth." This reading of the Western as monolithic suggests the cowboy exemplifies a clandestine elitism toward the white, Anglo-protestant male. Such exclusivity did not sit well with the more liberal elements of the counterculture.[40]

Instead, many in the counterculture began to perceive the cowboy as analogous to "[the] lead-bottomed ballast of the status quo," representing yet another conformist tool of the hegemony, which needed to be overturned in order to invoke an opportunity for the emergence of new, more humane ideological standpoints. If we move beyond the specificities of the Kennedy administration's appropriation of Western iconography, then we can see that the 'established reality' of the cowboy has often been used as a powerful tool for garnering

[39] Georges Bataille, The Unfinished System of Nonknowledge, trans. Michelle Kendall and Stuart Kendall, ed. Stuart Kendall, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p. 144.
[40] David Simons, *The Anti-Hero in the American Novel from Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 87.

widespread political support. Ironically, given the superficially dissident nature of the cowboy, there has always been a long-standing association between politics and the figure in American life. Successive presidents have utilized a romanticized image of the cowboy, derived largely from its more conservative Dime Novel configuration, as a means to endear themselves to large sectors of the public. This political appropriation relies upon an image of the figure as an unshakeable bastion of moral values thought to be both intelligible and favorable to a mass audience. In The Return of the Vanishing American, Fiedler notes the suitability of the traditional cowboy's 'safe' rebellion for political requisition: "[cowboys] rebelled no more than they conformed, neither coming into their inheritances and settling down nor killing their fathers and challenging the power of the State."[41] Fiedler's reading suggests that the cowboy is easily co-opted by the establishment as a tool for what Marcusians might term 'repressive desublimation'; acting as a kind of release valve or aesthetic gesture for radical feeling.

As part of their Marcusian rejection of the 'spontaneous' rebellion of the traditional cowboy, the 1960s anti-Western also examines the figure's legitimization of violence as a valid means of achieving one's goals. Writers of the 1960s frequently negate the moral worth of violence, questioning its effectiveness as a force for good: "Distinction must be made between violence and revolutionary force. In the counterrevolutionary situation of today, violence is the weapon of the Establishment; it operates everywhere, in the institutions and organisations, in work and fun, on the streets and highways, and in the air."[42] Traditionally, the cowboy liberates himself from either, the savagery of the wilderness, or the corrupt authoritarian politics and ideological conformity of civilization, through the redemptive use of violence. In contrast to this emphasis on violence, the 1960s anti-Western employs a specifically pacifist form of the anti-heroic. This serves to emphasize the negative elements of the violence of the traditional model.

In particular, by presenting the reader with a set of ideological problems that only a demythologized, anti-heroic version of the cow-boy figure can contend with, writers, such as Ishmael Reed and James Leo Herlihy, reaffirm the importance of the postwar individual. This reconstitution transcends the conventional mythological boundaries of the cowboy in order to move the figure toward a position of, ironically. More relevant 'concrete' possibilities, providing one possible answer to Fiedler's enquiry: "Can [we] re-establish the West

[41] Ibid., p. 91.
[42] Ken Kesey, One Flew Over the Cuckoo's Nest, rev. ed., London: Methuen: 1962; London: Calder & Boyars: 1972; London: Picador, 1973; London: Marion Boyars, 1979, p. 242.

anywhere?" By repositioning the cowboy on the frontier of the mind, rather than any anachronistic geographical boundary, 1960s writers contribute to a necessary renewal of the figure, as Fussell notes, "The West exerted serious imaginative impact in the United States only so long as it remained a living idea, which was only so long as it survived in real potentiality."[43]

The contemporary anti-Western contributes to the continuing relevance of the cowboy in a period of, otherwise negatively viewed, political appropriation. By subverting the conventions of the traditional cowboy, 1960s writers prevent the figure from becoming entirely redundant to a great deal of the population; a situation that was in danger of realization in the postwar age.

The 1960s anti-Western's creation of a distinctly metaphysical version of the cowboy instils the figure with a new philosophical validity. Furthermore, by introducing a deeper, more organized element to the rebellion of the cowboy, the figure assumes a Marcusian credibility, reinstating its relevance to a new generation of countercultural readers. The infusion of a distinctly Marcusian, pro-communal ideology indicates a reexploration of the relationship between the subject and the world. The presentation of cowboy figures who prosper through the rejection of emotional individualism echo the Personalist suggestion that the individual must seek to combine his rebellion with like-minded peoples in order to maximize his potential to change the world around him. In attempting to incorporate an overtly ethical element into the cowboy, one could suggest that writers, such as Reed, Markson, and Herlihy, produce a modern iteration of the 'social bandit'. Indeed, in some respects, the socially informed motives of the 1960s cowboy seem to parallel those of the Reconstruction Outlaws of the dime novel in the period between 1865 and 1880, "whose outlawry was a response to injustices perpetrated by corrupt officials acting at the behest of powerful moneyed interests."[44]

Undoubtedly, both these sets of figures are anti-heroes who stand in opposition to a society that perceived to have lost its moral, social, and political integrity. They ride into the corrupt township of American 'civilization' in order to flush out the dishonest members of officialdom, and leave the landscape in a decidedly more humanitarian fashion and they can, somehow, be seen as an integral part of the rebellion of the 1960s counterculture.

[43] Edwin Fussell, Frontier: American Literature and the American West, Princeton: Princeton University Press, 1970, p. 24.
[44] Herbert Marcuse, Counterrevolution and Revolt, Harmondsworth: Penguin Books, 1972, p. 129.

By reinvoking the archetypal, heroic figures of American culture, then subverting, parodying and reconfiguring them as anti-heroic, writers of the 1960s expose the gulf between the heroic ideal and its reality. The novels discussed so far attempt to reveal a significant incongruity between a national heroic ideal and its reality in contemporary postwar America and they examine the individualist and chivalric image of the traditional cowboy figure, contrasting this with the mundane and dangerous 'reality' of life on the frontier during the nineteenth century.

BIBLIOGRAPHY:

1. AGGER, Ben, "Marcuse in Postmodernity," in Marcuse, ed. John Bokina and Timothy J. Lukes, Lawrence: Kansas University Press, 1994.
2. BATAILLE, Georges, The Unfinished System of Nonknowledge, trans. Michelle Kendall and Stuart Kendall, ed. Stuart Kendall, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
3. BAUDRILLARD, Jean, Simulacra and Simulation, trans. Sheila Faria Glaser, rev. ed., 1981; repr., Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
4. BERGER, Thomas, Little Big Man., rev. ed. ,1964; repr., London: Harvill Press, 1999.
5. EVANS, Max, The Rounders, rev. ed., New York: Macmillan, 1960; New York: Bantam Books, 1965.
6. FARBER, David, "The Intoxicated State/Illegal Nation Drugs in the Sixties Counterculture," in Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s & '70s, ed. Peter Braunstein and Michael William Doyle, London: Routledge, 2002.
7. FIEDLER, Leslie, Love and Death in the American Novel, rev. ed., New York: Criterion, 1960; London: Granada, 1970.
8. FIEDLER, Leslie, The Return of the Vanishing American, rev. ed., London: Jonathan Cape, 1968; London: Paladin, 1972.
9. FUSSELL, Edwin, Frontier: American Literature and the American West, Princeton: Princeton University Press, 1970.

10. KESEY, Ken, One Flew Over the Cuckoo's Nest, rev. ed., London: Methuen: 1962; London: Calder & Boyars: 1972; London: Picador, 1973; London: Marion Boyars, 1979.

11. MARCUSE, Herbert, Counterrevolution and Revolt, Harmondsworth: Penguin Books, 1972.

12. MARCUSE, Herbert, Eros and Civilisation: A Philosophical Inquiry Into Freud, rev. ed., 1955; repr., London: Routledge & Kegan Paul, 1987.

13. PACKARD, Vance, The Status Seekers, rev. ed., New York: David McKay, 1959; London: Longmans, 1960; Harmondsworth: Penguin, 1961.

14. ROSZAK, Theodore, The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition, rev. ed., 1968; repr., London: Faber, 1969.

15. SARDAR, Ziauddin, WYN DAVIES, Merryl, Why Do People Hate America?, Cambridge: Icon Books, 2002.

16. SAVAGE, William W., The Cowboy Hero: His Image in American History and Culture, Norman: University of Oklahoma, 1986.

17. SIMONS, David, The Anti-Hero in the American Novel from Joseph Heller to Kurt Vonnegut, New York: Palgrave Macmillan, 2008.

18. SLOTKIN, Richard, Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America, New York: Atheneum, 1992.

19. STOUT Jr., Joseph A., FAULK, Odie B., A Short History ofthe American West, London: Harper & Row Publishers, 1974.

20. WRIGHT, Will, The Wild West: The Mythical Cowboy and Social Theory, London: Sage, 2001.

WEBOGRAPHY:

1. Anon., The Writers of the Purple Sage, John Wayne, The Movies and the Old West: The Western Hero in the Dime Novel (2003) [online]. Available: http://www.jcs-group.com/oldwest/writers/hero.html.

2. GRAHAM, Don, Western Movies Since 1960 (1998) [online]. Available:http://www2.tcu.edu/depts/prs/amwest/html/wl1256. html

3. GARELICK, John, Themes and variations David Markson Writes on (2004) [online]. Available:http://www.portlandphoenix.com/books/ other_stories/documents/04035282.asp

THE IN BETWEENNESS OF THE SELF OR TORN BETWEEN TWO IDENTITIES

Delia-Maria Radu
Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: Characters in novels and films can sometimes, just like real people, get caught in between two cultures, two identities, two aspirations a.s.o. Usually this state of in betweenness leads to their unhappiness, until they find a solution to deal with it, either by becoming accepted by the others, or by changing something, moving on in their lives.

Keywords: identity, (in)tolerance, in betweenness, hardships, (un)happiness

As a remnant of the patriarchal society, women are supposed to get married and have children, especially at a certain age (less than in the past, it is true, but there is still a pressure, especially from parents and close relatives), to "follow the tradition" and failure to do so may lead to feelings of entrapment and insecurity.

Identity, the representation a person holds of himself/herself, is associated with the notion of well-being, of happiness or satisfaction with one's life. Sometimes, women may feel dissatisfaction with their own lives apparently for no reason at all. They seem to have everything they could wish for, yet there's something missing. This is the case of Elizabeth Gilbert's main character of the novel Eat, Pray, Love, whose journey across the world in search of herself is triggered by such a personal crisis. Material status, all the things that surround her

"the prestigious home in the Hudson Valley, the apartment in Manhattan, the eight phone lines, the friends and the picnics and the parties, the weekends spent roaming the aisles of some box-shaped superstore of our choice, buying ever more appliances on credit? I had actively participated in every moment of the creation of this life – so why did I feel like none of it resembled me?" (Gilbert, 2006:14)

Can't fulfill the inner void that makes her cry to sleep on her bathroom floor every night and seek a way out of her marriage.

In spite of her feelings of entrapment, Liz is a fortunate woman. She gets out of her marriage just because she is unhappy and longs for more, for something else. But countless women, throughout time and even nowadays, are stuck in abusive relationships, not daring to contemplate leaving, not seeing where they could go. Both Joanne Harris and Chitra Banerjee Divakaruni deal with this issue in their novels.

Joanne Harris' Chocolat is the story of Vianne Rocher, a single mother with a young daughter, who arrives in the village of Lansquenet-sous-Tannes and opens a chocolate shop, La Céleste Praline, in a disused bakery facing the church, thus disturbing Francis Reynaud, the parish priest. It takes her a while to be accepted, but during the process she gets to know various inhabitants

Joséphine Muscat explains Vianne what is considered in their village (or in any village, in fact, one could add) to be a decent, good wife and community member, thus betraying her feelings of maladjustment: 'There's a line across Lansquenet' - demonstrating on the counter with a callused finger – 'and if you cross it, if you don't go to confession, if you don't respect your husband, if you don't cook three meals a day and sit by the fire thinking decent thoughts and waiting for him to come home, if you don't have children - and you don't bring flowers to your friends' funerals or vacuum the parlour or - dig - the - flowerbeds!' She was red-faced with the effort of speaking. Her rage was intense, enormous. 'Then you're crazy!' she spat. 'You're crazy, you're abnormal and people – talk - about - you behind your back and – and – and –' She broke off, the agonized expression slipping from her face.' (Harris, 2007:72)

Chitra Banerjee Divakaruni's main character in The Mistress of Spices, Tilo, who narrates the story, has moved to another country than her own to manage a spice shop and provide spices to other immigrants belonging to the Indian community. She is "in between": in a new country, but forbidden to leave the shop, she is young, but, like in a fairy-tale, in order to accomplish her mission and avoid any temptations, she has been transformed into an old lady who wears traditional clothes and thus continues to live and behave like in the "old country". Tilo falls in love with a Native Indian and in the end chooses to adapt herself to her new situation and move on, taking a new name, Maya, which suggests her permanent dual nature (any migrant's dual nature, in fact): "in the old language it can mean many things. Illusion, spell, enchantment, the power that keeps this imperfect world going day after day." (Divakaruni, 1997:317)

Among her customers, she meets Lalita, a dress-maker from Kanpur. The elder of her sisters, in danger of remaining a spinster and staying with her parents all her life (which was a shame, according to tradition), Lalita accepted an arranged marriage with an Indian living in America. The marriage is not a happy one. Ahuja, her husband, is a watchman at the docks and has taken to drinking. Besides, he is abusive and refuses to let her work, for fear that by doing so he would prove to be "not man enough". He is jealous, over-controlling and beats her. Following Tilo's advice, she finally gathers the strength to leave him and goes to a battered women's shelter, looking for a new start.

What are abusive relationships (which involve either emotional or physical abuse) and why do women not dare to get out of them ? Beverly Engel defines emotional abuse as nonphysical behavior designed to control, intimidate, subjugate, demean, punish, or isolate another person through the use of degradation, humiliation, or fear. It ranges from verbal abuse (belittling, berating, constant criticism) to more subtle tactics like intimidation, manipulation, and refusal to be pleased. (Engel, 2002:10) […] Once locked inside such a relationship, women change. Emotional abuse is like brainwashing in that it systematically wears away at the victim's self-confidence, sense of self-worth, trust in his or her perceptions and self-concept. (Engel, 2002:13)

Emotional abuse turns Joséphine Muscat into a kleptomaniac: "Can't you see?", she tells Vianne. "I'm no good. I steal. I lied to you before. I steal things. I do it all the time!" (Harris, 2007:110) Both her husband and the village priest know that she steals, and her husband speaks about his own cross to carry by having to bear with her, to wake up to "her stupid face every morning", to catch her time and again with her pockets full of stolen stuff from the market, lipsticks and bottles of perfume and jewellery, exposed to public gossiping and mockery in church. It is only his ego that matters, the public image, and convinced he is the victim in the relationship (his wife supposedly costs him money and held him back from who knows what glorious things).

After having been left by his wife, he claims to want her back for the sake of their marriage, but even Reynaud, the priest, can see through this pretext. He knows Muscat wants his wife back only "to cook his meals. To iron his clothes. To run his cafe. And to prove to his friends that no-one makes a fool of Paul-Marie Muscat, no-one. I despise this hypocrisy." (Harris, 2007:206)

Ahuja's wife is more submissive. She "is young and seems even younger. Not a brash, buoyant young but raw and flinching, like someone who's lately been told and told she's not good enough." (Divakaruni, 1997:14) She goes to the shop every week, after payday, and only buys the essentials, sometimes holding things she longs for, but putting them back, not daring to disobey her husband. She is so much under the influence of her husband that she has lost her old personality and dreams, even her old identity, and she only thinks of herself as a wife.

As for physical abuse, historically, intimate partner violence (IPV) had been afforded privacy, being a subject that was not spoken about nor brought into the public domain. IPV remained 'behind doors', being spoken of in whispers and 'gossiped' about by neighbours. Minimal support was offered to those who experienced abuse as the general public alienated them and their problems. IPV is insidious and may intensify over time, involving financial control, physical violence, sexual assault and psychological intimidation. Universally, the results of such abuse have a devastating impact on the lives of the survivors, and their families, the survivors often remaining in a violent relationship for years, living in fear and pain. […] some experiences being too traumatic to recall, and some not perceived as being controlling or abusive. Many survivors minimize their injuries, either due to fear of persecution or accepting their treatment as a 'cultural norm'. (see Keeling & Mason, 2008:2)

Many times, abused women lie when having to explain the different bruises and marks on their bodies and faces. So does Joséphine Muscat, a large woman with a square, unhappy face, with "nimble large hands, rough and reddened with housework", with her mouth perpetually downturned. She steals things, as a consequence of being abused by her husband, who isolates her from any potential friend in order to control her better. As Vianne describes her, it is clear that she has been abused into submission and how this has affected her: "Joséphine's hands digging fiercely into her pockets and head lowered as if to headbutt some unknown aggressor. […] ten years of Paul-Marie Muscat made her wan and ungainly. Half-mad with fear, but underneath the madness, a sanity which chills the heart." (Harris, 2007:185)

When she starts opening up to Vianne, she is getting ready to resort to the usual lies, before admitting the truth. "There was a fresh bruise just beneath her lower lip, bluish in the failing light. She opened her mouth for the automatic lie. I interrupted her. 'That's not true,' I said. […] When she spoke at last her voice was thick with self-loathing. 'It's stupid, isn't it?' […] 'I never blame him. Not really. Sometimes I even forget what really happened.' […] 'Walking into doors. Falling downstairs. St-stepping on rakes.' She sounded close to laughter.

I could hear hysteria bubbling beneath the surface of her words. 'Accident-prone, that's what he says I am. Accident-prone'." (Harris, 2007: 109)

Like Joséphine, Lalita blames herself for what she goes through: "Mataji, maybe some of it was my fault. […] My fault my fault. A refrain so many women the world over have been taught to sing." (Divakaruni, 1997: 99)

According to Michael S. Kimmel, (in Keeling & Mason, 2008:30) some violence by men against women is motivated not only by anger, frustration or other feeling, but by the desire to control, to dominate women's lives. In a patriarchal society, women are dominated and oppressed emotionally, socially, financially and sexually. Women may be less likely to seek social support due to isolation, economic dependence or fear of retaliation. Domestic violence frequently includes attempts to isolate the victim from potential support systems.

Joséphine Muscat knows it all: "Her face as she turned back was a blur of misery. I could see that she was close to tears. 'This always happens,' she said in a harsh, unhappy voice. 'Whenever I find a friend he manages to ruin it for me. It'll happen the way it always does. You'll be well out of it by then, but me–' (Harris, 2007:148)

As does Lalita, in The Mistress of Spices, whose husband refuses to let her work (which would be an insult to his manhood) and who wants to control every aspect of her life, every contact she has with her family or other people: "Recently, the rules. No going out. No talking on the phone. Every penny I spend to be accounted for. He should read my letters before he mails them. And the calls. All day. Sometimes every twenty minutes. To check on what I'm doing. To make sure I'm there. I pick up the phone and say hello and there is his breathing on the end of the line." (Divakaruni, 1997:103)

Jay Peters discusses domestic violence myths, which, he claims, serve a larger social function of supporting patriarchy by trivializing the abuse and marginalizing victims and with them the whole social problem of domestic violence. In addition to blaming the abuse on the victim's character, the myths also promote the view that the victim causes the abuse by her (bad) behaviour through nagging, making the batterer jealous, through acting provocatively with other men, or arguing with her partner when she should 'know better'. (in Keeling & Mason, 2008:139-40)

There are women in the village, who consider themselves superior and blame Joséphine for her problems and sympathize with her husband: 'Braze, that's what she is,' hissed Joline

Drou to Caro Clairmont as they passed the door in haste. 'Quite brazen. When I think of what the poor man had to bear with –' (Harris, 2007:201)

Domestic violence myths appear to serve the social function of keeping women 'in their place' through reinforcing patriarchal attitudes towards the use of force and coercion towards women. (in Keeling & Mason, 2008:145)

But abusive behaviours and relationships also lead to the destruction of the couple, of the marriage, to the disappearance of any feelings of love or tenderness. If Lalita never loved her husband, being trapped into an arranged marriage, Joséphine's feelings have faded in time.

"I try to remember what it must have been like loving him," confesses Joséphine, "but there is nothing there. It's all a blank. Nothing there at all. I remember everything else – the first time he hit me, oh I remember that – but you'd think that even with Paul-Marie there'd be something to remember. Something to excuse it all. All that wasted time." (Harris, 2007:190)

After breaking free from her husband's domination and finding shelter and support in Vianne's house, soon Joséphine seems a different woman: "In only a few days she has changed the look of vapid hostility has gone, as have the defensive mannerisms. She seems taller, sleeker, abandoning her permanently hunched posture and the multiple layers of clothing which gave her such a dumpy look." (Harris, 2007:210)

As for Lalita, we do not find out what the future has in hold for her. She writes Tilo from a shelter, where she is still in between, torn between the desire of leaving the shelter which is far from the conditions she had at home, of returning to her husband, longing for the brief, happy moments with her husband, and the desire of dignity and happiness every woman deserves, as Tilo has told her (Divakaruni, 1997:272)

As we have seen from the examples above, characters in novels (which are, sometimes, turned into movies) can sometimes get caught in between two cultures, two identities, two aspirations a.s.o., just like real people. Usually this state of in-betweenness leads to their unhappiness, until they find a solution to deal with it, either by becoming accepted by the others, or by changing something, moving on in their lives.

Elizabeth Gilbert's protagonist (who is the fictionalized version of herself) is not happy in spite of a good marriage, good social and economic status, without having a real reason for that. She simply does not fit the pattern of "traditional" women who are supposed to wish for nothing else than what she has got and settle into a calm routine after marriage. She is in

between her "duty" to comply with this image/tradition and her own feelings and inner void. Failure to fit in makes her leave and travel the world in order to find herself and her inner peace.

The situation is different in the case of the other two characters, Joanne Harris' Joséphine Muscat and Chitra Baneerjee Divakaruni's Lalita, women whose husbands abuse them, both emotionally and physically, and whose identities have, therefore, been lost during the process. The abuse leaves marks on their behavior and posture, and it is only because of new found friends and mental support that they even contemplate leaving their husbands. In their case, we have considered that the in-betweenness refers to carrying on bearing their husbands' abuses or daring to leave them and regaining their own identities and lives.

In order to understand what they have been subjected to, we have recoursed to field literature explaining abuse and its consequences on its victims. Then we have applied the theory to the chosen texts, showing how the characters are described and behave like real, typical victims of abuse. Their unhappiness stems from forgetting how to assert themselves, and being caught between their spousal "duty" and their right to dignity and happiness. Their only chance is to gather the courage of leaving their abusive husbands and start living on their own.

References:

1. Banerjee Divakaruni, Chitra. 1997. The Mistress of Spices. London, Black Swan.
2. Domestic Violence. 2008. Edited by June Keeling & Tom Mason. Maidenhead, Open University Press, McGraw-Hill.
3. Engel, Beverly. 2002. The Emotionally Abusive Relationship. How to Stop Being Abused and How to Stop Abusing. Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, Inc.
4. Gilbert, Elizabeth. 2006. Eat, Pray, Love: One Woman's Search for Everything across Italy, India and Indonesia, London, Viking Penguin.
5. Harris, Joanne. 2007. Chocolat. London, Black Swan.

THE DRAMATIC CONFLICT IN THE MODERN DRAMA – BETWEEN NECESSITY AND TEXTUAL AUTONOMY

Diana Nechit
Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: In this paper we aim to analyze the theatricality of modern dramatic text starting from the binomial of text and representation. The theatricality in modern theatre will not be any more pleased to be only a "regard" to the interiority of action and to the interior dramatic conflict that belongs to the theatrical discourse, but it aspires to the quality of the theatrical representation, becoming a fiction infusion in the scenic reality. We will try to solve the concepts of theatricality, dramatic conflict, dramatic action and non-action, dramatic character, based on a theatrical texts corpus belonging to the French dramaturgy: Eugène Durif, Michel Azama,. Beyond this theoretical spotting, we especially bring in an aesthetic and value questioning of the dramatic contemporary text seen in its both textual and spectacular signification.

Keywords: theatricality, text, representation, dramatic conflict, French dramaturgy.

Binomul text-reprezentație și-a modificat de foarte multe ori polii de importanță în istoria evoluției esteticii teatrale, în general și a dramaturgiei, în special.

De la viziunea texto-centristă din perioada teatrului clasic, dar și realist înspre supremația regizorală sau înspre o autonomie narcisistică a reprezentației teatrale din teatrul modern în care textul a devenit pretext, iar reprezentația teatrală – un construct spectacular cu viață proprie, textul dramatic și în special conceptele de teatralitate și conflict teatral au cunoscut comprimări și dilatări succesive pentru a se putea modela în tiparele noilor estetici și uneori „mode" ale reprezentației teatrale.

Concluziile la care vom încerca să ajungem, pornind de la analiza și cuantificarea acestor concepte definitorii pentru teoria dramatică – teatralitate și conflict dramatic – pe un suport textual, aș zice la limita dintre un text dramatic literar, poetic pe alocuri și unul cu un coeficient sporit de abstractizare, de conceptualizare, de surprindere a dramaticului în doze mici, terapeutice chiar, pe care teatrul francez modern în exemplifică cu succes pe ambii

„versanți", au venit în urma unor „neajunsuri" în încercarea de a sintetiza, sau chiar „a convinge" un interlocutor poate prea mult „cufundat" într-o idealizare a textului dramatic clasic și clasicizant despre valoarea estetică și despre potențialul dramatic al textului modern. Nu cred să fi existat vreun concept mai disecat, mai contestat sau, din contră, adulat, rejectat ca cele de teatralitate și conflict dramatic. În acest articol am încercat să pornesc de la un punct de vedere experimental, de la o încercare de a supune textul dramatic în evoluția sa probei povestirii, a rezumatului.

Autonomia discursului dramatic și mutațiile estetice ale conceptului de „conflict teatral"

Dacă am încerca să surprindem într-un rezumat, într-o narațiune un text dramatic de tipologie clasică, realistă multitudinea de acte, tablouri, personaje, didascalii, s-ar concentra pe vreo două sau trei pagini centrate în jurul unui conflict dramatic major, un personaj excepțional în situații extraordinare sau din contră, banale, extrase din cotidian, a câtorva conflicte secundare cu rol de cadru, susținere sau argument pentru cel principal, iar textul ar curge liniar într-un crescendo narativ și concluziv, firesc sau oricum, în ciuda qui-pro-quo-urilor și a răsturnărilor de situație previzibil, în cele mai multe dintre cazuri. Acțiunea dramatică în teatrul clasic trebuie să răspundă unor reguli precise, (regulii celor trei unități, a verosimilității și a moralei). Decupajul în teatrul clasic este unul bine determinat, actele sunt în general în număr de 5, iar primele trebuie să se termine printr-un efect de suspans. Pauza dintre acte permite dramatizarea acțiunii prin accelerarea elipsei temporale.

Acțiunea dramatică se concretizează în trei etape distincte: expoziționea, conflictul și deznodământul. Putem vorbi despre o vocație conflictuală a teatrului ce ține de patru cauze bine determinate în teatrul clasic: prima ar fi o propensiune în reprezentarea conflictului. Argoul antic este codificat printr-un sistem complex de narațiuni metrice. Dramaturgia modernă nu a fost influențată de această codificare, ci mai degrabă de o „scenarizare" a confruntării: opoziția frontală dintre doi adversari, tensiunea ritmică, punerea în scenă a confruntărilor. A doua cauză rezidă în vocația „pasională" a teatrului ce s-a născut de la necesitatea trupelor de teatru, de a capta publicul, de a-i controla prin artă pulsațiile. La acestea se adaugă un gest pronunțat pentru răsturnările de situație, pentru așa-numitele striking effects care și ele contribuie tot la crearea unor reacții la nivelul publicului. O ultimă cauză ar fi regimul de concurență între trupe, nevoia de succes care a făcut posibilă găsirea de noi forme de „rentabilizare" și „performativitate" a succesului la public. Disputa teatrală, conflictul teatral a

fost reprezentat pe scenă fie într-un mod intern, explicit, prin reluarea unor argumente polemice, sau printr-un mod extern implicit prin care un text intervenea direct într-o dispută, dar fără a face referință directă la situarea conflictuală inițială. Drama burgheza, comedia de moravuri sunt pline de asemenea exemplificări prin dramatizări sau problematizări ale unor „cusururi" ale unei societăți sau alta.

Trecând prin experiențele dramatice de idei ale teatrului absurd și ale existențialismului, conflictul dramatic și-a mutat accentul spre interioritatea personajului, spre o zonă a unui intimism conflictual și fragil, făcând astfel trecerea spre un teatru al trăirilor estompate, al conflictelor latente, interiorizate, până la identificarea cu un anti-erou, în căutare de răspunsuri sau surprins pur și simplu în „pasajul" său viață, prin propriul destin pierdut în arcanele unei colectivități diforme, ale unui determinism genetic, biologic, istoric sesizat ca unul violentator de cele mai multe ori.

Pe de altă parte, asistăm la o teoretizare a teatrului pe care am putea-o numi metateatru și care ar fi efectul unei negări legate chiar de mecanismele reprezentației teatrale. Acest termen ar putea explica funcționarea contradictorie a spectatorului care înțelege că ceea ce pare real pe scenă nu are consecințe în afara ei și care face referință directă la efectul de distanțare brechtian generator și el de plăcere teatrală. Încă de la origini, teatrul a avut și o valoare autoreferențială. Structura proteiformă a teatrului în teatru poate explica această dublă ipostază. Procedeul de mise en abîme era foarte des întâlnit în perioada barocă și exprima o viziune asupra universului în funcție de care „lumea toată e o scenă și toți suntem actori în ea" (Shakespeare).

Corneille a scris într-o piesă despre manipulările iluziei teatrale L'illusion comique, iar Shakespeare a folosit în Hamlet teatrul ca instrument de intervenție în interiorul acțiunii pentru a o împiedica prin crearea unui efect de oglindă. Pirandello creează în Șase personaje în căutarea unui autor un efect de dedublare spectaculoasă a teatrului și a realității. Michel Pruner considera că : « le théâtre contemporain a souvent recours pour mettre en jeu son propre questionnement: Beckett et Pinget en multiplient les effets de trompe-l'œil, Ionesco s'amuse de la dérision ainsi provoquée »[1].

Teatralitatea textului dramatic între necesitate și artificiu

[1] Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Nathan Université, Paris 2001: „teatrul contemporan a recurs de multe ori la o punere în scenă a propriului chestionar asupra sa: Beckett și Pinget multiplică efectele de *trompe-l'œil*, Ionesco se amuză de deriziunea astfel provocată".

Discursul critic despre teatralitatea acestei structuri de al doilea grad trimite la o interogație asupra modalităților de reprezentare ale acesteia. Arătând scenic mecanismele care fundamentează iluzia teatrul o distruge astfel iar aceasta s-ar prezenta doar ca un instrument de investigare a realității.

Dincolo de conceptul de teatralitate, orice text dramatic este susceptibil de a fi montat pe scenă. Au existat însă și autori care s-au recuzat de calitatea de a fi reprezentați pe scenă. Astfel, Musset regrupa ansamblul operei sale dramatice sub apelativul de „spectacol într-un fotoliu", ca și cum ar respinge orice tentativă de a fi montat pe scenă. Lorca vorbea despre „un teatru improbabil", iar Claudel își diferenția „versiunea integrală" de o versiune pentru scenă.

În realitate, de cele mai multe ori, vorbim despre o inadvertență, de o sciziune estetică a binomului text-reprezentație. Anumite texte dramatice cu potențial literar și poetic și cu un coeficient de literaritate ce pe alocuri îl întrece pe cel al teatralității par să fie greu de surprins scenic prin codurile reprezentației teatrale existente într-o anume epocă. A fost nevoie pentru foarte multe texte dramatice de o dezvoltare a reprezentației teatrale prin aportul adus de artele plastice, cinetică și multimedia pentru a putea prinde contur și formă scenică.

Întrebat fiind ce importanță acordă textului dramatic, Grotowski a răspuns: „Nu aceasta este esența problemei. Esența este întâlnirea […] Textul este o realitate artistică ce există în mod obiectiv, este o realitate de sine-stătătoare. În aceste condiții, dacă un text și-a păstrat toată forța până azi, dacă conține o concentrație de conflict foarte puternic, ofertant din punct de vedere scenic, dacă este străbătut de experiențe umane, de iluzii, de mituri și, în genere, de adevăruri care sunt actuale și astăzi, valabile implicit și pentru noi, aceasta înseamnă că textul devine un mesaj pe care îl primim de la generațiile anterioare"[2].

Textul dramatic nu trebuie doar „tradus" în diferitele semne scenice ale reprezentări; ar trebui pornit – în orice decriptaj al binomului text-reprezentație – de la ansamblul sistemelor scenice care țin de toți emițătorii prezenți în acest raport. «Le texte dramatique n'est une donnée stable et définitive. Il est mis en question a partir des diverses sources, de l'énonciation : l'espace, le comédien, le rythme de jeu, la phrase etc.[3] ». Aceste „constrângeri" ne împiedică să vedem punerea în scenă ca pe o simplă transpunere a textului. Există, bineînțeles, între text și scenă, un transfer constant de elemente de teatralitate, acele „matrice textuale ale

[2] Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, trad. George Banu, Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Unitext, București, 1998, p. 34.
[3] Patrice Pavis, *Verse une Théorie de la Pratique Théâtrale : Voix et Images de la Scène*, Septentrion Presses. Universitaires, 2007, Villeneuve d'Ascq: „Textul dramatic nu este un dat stabil și definitiv. Însă este pus în chestiune, pornind de la diferitele surse ale enunțării: spațiul, actorul, ritmul de joc, fraza etc.".

reprezentației”[4], așa cum le numea Anne Ubersfeld, dar acestea trebuie completate în permanență printr-o intervenție exterioară punerii în scenă care conferă o anume vizualizare și concretizare a enunțătorilor.

Conceptul de teatralitate este pentru teatru ceea ce oferă pentru literatură opoziția dintre literal și literar și a fost teoretizat mai riguros prin aporturile aduse analizei de spectacol de cuceririle semiologiei și prin contribuția adusă de artele vizuale.

Construcția unui demers critic în jurul conceptului de teatralitate ține și de mutațiile consecutive cunoscute de receptarea binomului text-reprezentație: asistăm astfel la o dublă intenționalitate. Pe de o parte, teatralitatea este folosită ca un cadru (a pune în scenă, pe de o parte, este echivalent, cu a instala în timp și spațiu, iar pe de altă parte, semnalează un proces de disoluție a cadrului).

Noțiunea, conceptul de teatralitate a jonglat mult cu termeni aflați într-o sinonimie uneori perfectă, alteori incompletă ca: „artificiu”, „mijloace scenice”, iar definițiile au coincis mai toate în această zonă a capacităților, calităților unui text de a fi transpus scenic. Înainte de a trece la aplicarea acestor două concepte pe corpusul nostru textual și implicit de a răspunde la întrebarea dacă este sau nu textul de teatru modern ofertant sau și mai bine dacă poate fi „articulat” și din perspectiva teatralității și a conflictului dramatic vom încerca să surprindem un ultim reperaj teoretic al acestui concept atât de controversat.

În lucrarea Dictionnaire des mots nouveaux, Pierre Gilbert vorbea despre „calitățile” teatrale ale unei opere[5]”. Din analiza lui Gilbert concluzionăm faptul că teatralitatea nu poate fi raportată la un singur model teatral și că ea s-ar referi în principal la scenă: comentariile care vizează mijloacele specifice scenei fac referire la lumini, la decor, la gestică, la tonalitate, la elemente stilistice și structurale ale scenei și reprezentației teatrale și nicidecum la textul de teatru în calitatea sa de formă literară.

La o lectură quasi-circulară a teoriilor despre teatralitate, putem remarca o constantă a celor ce reiterează pluralitatea conceptului de teatralitate, perceput ca o sumă de elemente care împreună sau separat conferă dimensiunea teatrală textului dramatic. Fascinația pentru teatralitate a fost, mai degrabă, apanajul unei viziuni centrate pe religie și care avea ca fundament ideea că se poate face teatru din orice. Rusconi și Artaud vizau, pe această linie, o separare totală a teatrului de actualitate: „Teatrul […] trebuie să se rupă de realitate […],

[4] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre,* Paris, 1977, Éditions sociales.
[5] Pierre Gilbert, *Dictionnaire des mots nouveaux*, Paris, Hachette, 1971, pp. 11-19.

obiectivul său nu este să rezolve conflicte sociale sau psihologice, să servească drept câmp de bătaie pasiunilor morale, ci să exprime obiectiv adevăruri secrete…”[6].

Nu ne vom opri asupra tuturor încercărilor de a defini conceptul de teatralitate, ci doar asupra celor ce ne vor permite să demonstrăm că în textul dramatic modern teatralitatea devine un pur artificiu, un construct poetic, textual și nu o condiție sine qua-non a reprezentației teatrale.

Roland Barthes percepea teatrul ca pe o mașină cibernetică, una care emite mesaje și care comunică. În stare de repaus, această mașinărie stă în spatele cortinei. Dar, de îndată ce este descoperită, ea începe să transmită un anumit număr de mesaje. Aceste mesaje au ca particularitate faptul că sunt simultane, dar cu un ritm diferit; la un anume moment al spectacolului, primim în același timp 6 sau 7 informații (venite dinspre decor, de la lumini, de la actori, gesturi, mimică, rostire scenică, dar câteva informații sunt fixe – decorul, iar altele mobile – rostirea, gesturile). Ne situăm astfel, în fața unei reale polifonii de informații și tocmai în aceasta ar consta teatralitatea în viziunea lui Barthes, într-o „multitudine de scene”[7].

Teoriile lui Barthes par să nege teatralitatea textului de teatru și să configureze premisele unui teatru de acțiune gestuală. Conceptul de teatralitate apare la Barthes într-o strânsă legătură cu ideea de proximitate și distanță care, în mod ideal, marchează în teatru dihotomia scenă-sală. Pentru Barthes, conținutul aparține dimensiunii create de reprezentație, o dimensiune asertivă, unde se întâlnesc spațiile și personajele create de către autor.

Indicii textuali ai teatralității sunt recognoscibili în funcție de instrumentele de comunicare și de situațiile teatrale din text: alternanța pronumelor, referința spațio-temporală, și cea actanțială, auto-desemnarea teatrală, a artificiului și a convențiilor, indicii oralității.

Oralitatea este și ea un segment important al teatralității și ca și aceasta din urmă, se înscrie mai mult sau mai puțin implicit în text prin următorii markeri textuali: ezitările, pauzele, tăcerea, prezența insistentă a non-verbalului, rupturile sintactice sau ritmice, construcția defectuoasă sau ezitantă ca semn al reticenței sau a dificultății în vorbire a locutorului, mărcile faptice ale discursului, prezența stilului argotic, familiar cu toate avantajele comunicării cotidiene.

[6] A. Artaud, *Le théâtre et son double, théâtre oriental et théâtre occidental*, Œuvres complètes, tome III, Gallimard, Paris 1964.
[7] Roland Barthes, *Littérature et signification*, in *Essais critiques*, Paris Seuil, 1964.

Mărcile literarității și ale teatralității – așa cum afirmam și la începutul argumentării noastre, nu se află într-un raport de identitate, ci mai degrabă, tind a se topi una în substanța celeilalte.

În teatru, estetismul unei imagini, literaritatea nu are valoare în site. Ea trebuie să fie preluată de situația dramatică. Există o teoremă implicită care consistă în a spune că efectul poetic al unui text este multiplicat de eficacitatea dramatică a scenei, adică prin capacitatea de a traduce „teatral" anumite proprietăți stilistice ale limbii. Totuși, pentru a se dezvolta funcția literară sau poetică, după Jakobson, și funcția teatrală (dramatică) acestea au nevoie să fie confruntate cu lumea ficțiunii și cu construcția acesteia. Din această perspectivă, scriitura dramatică se definește prin raportul dintre textualitate, teatralitate și ficțiune.

Pentru Patrice Pavis, teatralitatea s-ar putea opune textului dramatic citit sau conceput fără reprezentația mentală a unei puneri în scenă: « Au lieu d'aplatir le texte dramatique par une lecture, la mise en espace, c'est-à-dire la visualisation des ou des énonciateurs, permet de faire ressortir la potentialité visuelle et auditive du texte, d'un appréhender la théâtralité »[8].

În teatrul contemporan francez, mai precis în scriitura dramatică contemporană sunt tot mai prezente mărcile teatralității fie și pentru a nega canonul teatral în ce are el mai pregnant: dialog, personaje, scene de jucat, tensiune dramatică. Scriitura modernă tinde să se narativizeze, să devină o povestire sau un monolog, un solilocviu și care îl pun pe spectator într-o cu totul altă ipostază decât cea de simplu privitor. Teatralitatea vine, în acest caz, de la crearea unui efect de artificialitate, de abatere de la normă.

Ne vom opri la două dintre piesele dramaturgului Eugène Durif, L'arbre de Jonas[9] și Le Petit Bois[10]. Prima este un dialog aluziv care vine parcă să atenueze prin artificiu efectele unei realități prea „reale" între doi adulți care vor să convingă un adolescent să se întoarcă acasă. Ne este greu să identificăm motivațiile fiecăruia dintre personaje, dar și rațiunile căutării lor. Ne aflăm în fața unui text greu de perceput, greu de rezumat sau aproape imposibil ca și fabulă sau acțiune dramatică. Celălalt text, Le Petit Bois este o narațiune care se pretează mai degrabă lecturii decât jocului teatral.

[8] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1966, p. 359: „În loc de a aplatiza textul dramatic prin lectură, punerea sa în spațiu, adică vizualizarea emițătorilor, permite să iasă la suprafață potențialul vizual și auditiv al unui text, adică teatralitatea sa".
[9] Eugène Durif, *L'arbre de Jonas*, Actes Sud, Paris, 2010.
[10] Eugène Durif, *Le petit bois*, Actes Sud Papiers, Paris, 2012.

Je suis parti tôt le matin sur mon vélo. Le tueur de cochons était déjà debout. Il m'a dit un grand bonjour. Il nous faisait encore plus peur que la vieille aux mulots quand nous étions petits, Clara et moi. Il a de grosses mains caresseuses, les veines apparaissent dès qu'il ferme le poing. Il a l'air si calme au jour des tuailles, quand il saisit la bête et la pend par les pieds. Nous avons regardé sans pouvoir bouger. Il parle longtemps à l'avance, presque tendrement, à l'oreille de celui qu'il va saigner, comme si de rien n'était, même lorsque le cochon gigote, sursaute et hurle tant et plus, la tête presque au sol. Il sait bien où porter le coup de couteau, le piquer à la gorge pour que le sang gicle bien droit et coule dans la bassine. Il ne faut pas que le sang tourne, avec le sang il fera du boudin.[11]

Este un text narativ care nu se conectează neapărat la o situație dramatică în accepțiunea pe care teoreticienii o conferă acesteia[12].

Miza textului este de a lăsa actorilor și regizorului posibilitatea de a crea situații dramatice puternice pentru a scoate textul dintr-un imobilism și o retractilitate autistă aproape. Textul spune povestea căutării unui personaj ce are alura unui vagabond dar și a unui cerșetor, a unui nebun dar și a unui îndrăgostit. Personajul este îndrăgostit și o caută în permanență pe cea care a zărit-o într-o zi la târg. Textul lui Durif se așterne asemenea unei panglici fără sfârșit și care urmărește cursa haotică și fără sens a personajului. Scriitura dezgolește repetițiile și obsesiile personajului, formulele și procedeele textuale prin care teatralitatea intensifică percepția realului în ceea ce are repetitiv, obsesiv și intens. Acest tip de scriitură se vrea dependent de o anumită punere în scenă care să-i potențeze procedeele și mecanica pulsionară, să-i intensifice teatralitatea.

Revenim prin textele lui Durif la o teatralitate textuală puternic ancorată în scriitură și care pare să se detașeze de o teatralitate a vizibilului, a non-textului, a unui teatru de imagini, similar cu cel al lui Bob Wilson.

Teatralitatea subliniată prin convenția teatrală conștientă – fie ea estompată sau intensă – se lasă interpretată ca atare printr-o schimbare a regimului ficțiunii: spectacolul trebuie să aleagă în orice moment pe ce plan ficțional se situează acțiunea descrisă sau arătată pe scenă. Aceasta poate fi acceptată ca și reală, ca o realitate primară sau de referință, sau din contră se poate situa într-un univers fictiv care să-i sublinieze dimensiunea imaginară.

[11] *Ibidem*.
[12] Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain, Analyse des textes*, Armand Colin, 2007, Paris.

Piesa Croisades[13] de Michel Azama este construită în întregime pe o asemenea alternanță a regimurilor ficționale. Realitatea la care se face referință este reprezentată de cotidianul nostru, de obișnuința noastră de a consuma o lume concretă din imagini pre-fabricate și a căror tranziție se realizează printr-o schimbare din telecomandă. Televiziunea a cărei scenă de teatru devine imaginea schimbată obsesiv prin telecomandă și prin care se deschid ferestre spre evenimente ale trecutului – cruciade, și ale prezentului – conflictele etnice și religioase.

LA PETITE FILLE

Tchac ! (elle arrache un bras de sa poupée.)

Ma poupée a perdu un bras dans un bombardement.

LE PETIT GARÇON

Vite ! Il faut brûler la blessure pour que ça saigne pas.

LA PETITE FILLE

T'es bête. C'est une poupée, ça saigne pas.

LE PETIT GARÇON

Il faut brûler quand même. C'est comme ça qu'on fait. (Il brûle l'épaule de la poupée avec une allumette.) Elle pue. Le plastique pue exactement comme les gens quand on les brûle.

LA PETITE FILLE

C'est une poupée bine. Attention ! Elle a pris un éclat d'obus. Tchac !

Tchac ! Une jambe et l'autre bras !

LE PETIT GARÇON

T'exagères. Tu vas finir par la tuer.

LA PETITE FILLE

[13] Michel Azama, Croisades, éditions Théâtrales, Paris, 1989.

Brûle ! Brûle ! Ah ! ça pue c'est formidable ! On peut tout enlever tant qu'on enlève pas la tête elle est pas morte[14]. […]

Reprezentațiile ideologice, imaginile exotice sunt constituite din aceleași stereotipii, fabricate textual de cuplul de personaje și implicit de puterea noastră de vizualizare și schematizare asupra lumii: indianul, cruciatul, evreul, delicventul etc., toți se conformează reprezentațiilor simpliste ale cărților de istorie și ale mass-mediei.

Orice reprezentație mentală sau ideologică este teatrală în sensul că ea reprezintă deja o reprezentare a unei reprezentări și într-un final nu mai percepem concret realitatea de referință față de reflecția ei teatrală. Orice reprezentare mentală sau teatrală intră în conflict cu o alta și o deplasează pe cea precedentă. În textul contemporan de teatru putem întâlni situații în care să ne putem stabili un regim al ficțiunii, stabil dintr-un punct de referință de la care am pornit analiza asupra lumii. Tendința obsesivă a ființei umane era de a căuta să distingă adevărul de fals și realul de teatral.

Aceste tendințe antagonice sunt prezentate în orice text de teatru și câteodată în interiorul aceleiași scene.

Teatralitatea textului dramatic contemporan rezidă în combinarea unor perechi antinomice caracter dramatic / epicizare; punere în scenă / reprezentație; literaritate / performativitate.

Caracterul dramatic al unui text este condiția esențială de existență al unui text dramatic – adică tot ceea ce ține de conflict dramatic sau de o contradicție de rezolvat.

Dramaticului i se opune epicul – povestirea făcută de un narator prin intermediul descrierilor și prin reprezentarea indirectă a acțiunilor prin cuvinte. Ambele registre apar ca și continuate în textul teatral contemporan și putem repera prezențe ale epicului în dramatic și invers la autorii contemporani dar și în roman sau narațiune.

Reprezentația teatrală este obiectul empiric, spectacolul sau „punerea în scenă" care nu își găsește coerența nici sistemul. Punerea în scenă (fără ghilimele) reprezintă tocmai acest sistem, această coerență care conferă textului o structură, o semnificație. Putem vorbi despre o teatralitate a punerii în scenă atunci când cele două segmente ale binomului nu se mai disting, ca de altfel nici cuvântul de corp, punctul de plecare de punctul de oprire.

[14] *Ibidem*, p. 13.

O ultimă axă este aceea a opoziției dintre literaritate și performativitate. Teatralitatea s-a născut ca și o reacție la literaritatea textului dramatic, la o concepție literară asupra teatrului, la dependența față de originea literară a unui text teatral.

Începând cu lucrările lui Craig și Meyerhold sau de la supremația regiei în teatru, ne-am obișnuit să concepem teatralitatea asemenea unei practici autonome care își are propriile reguli, fără a se opune celor ale textului. În cele din urmă, teatralitatea a refulat scriitura dramatică, devenind aproape paradoxal forma finită și finală a tradiției occidentale a spectacolului.

În teatrul dramatic contemporan, binomul text-reprezentație începe să-și dobândească autonomia termenilor și să existe ca forme artistice de sine stătătoare atât prin dimensiunea textuală, cât și prin cea spectaculară.

Bibliografie:

1. ARTAUD, A., Le théâtre et son double, théâtre oriental et théâtre occidental, Œuvres complètes, tome III, Gallimard, Paris 1964.
2. AZAMA, Michel, Croisades, éditions Théâtrales, Paris, 1989.
3. BARTHES, Roland, Littérature et signification, in Essais critiques, Paris Seuil, 1964.
4. DURIF, Eugène, L'arbre de Jonas, Actes Sud, Paris, 2010.
5. DURIF, Eugène, Le petit bois, Actes Sud Papiers, Paris, 2012.
6. GILBERT, Pierre, Dictionnaire des mots nouveaux, Paris, Hachette, 1971.
7. GROTOWSKI, Jerzy, Spre un teatru sărac, trad. George Banu, Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Unitext, București, 1998.
8. PAVIS, Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, Dunod, 1966.
9. PAVIS, Patrice, Le théâtre contemporain, Analyse des textes, Armand Colin, 2007, Paris.
10. PAVIS, Patrice, Verse une Théorie de la Pratique Théâtrale : Voix et Images de la Scène, Septentrion Presses. Universitaires, 2007.
11. PRUNER, Michel, L'analyse du texte de théâtre, Nathan Université, Paris 2001.
12. UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, Paris, 1977, Éditions sociales.

ELEMENTS OF THE COMMUNIST IMAGINARY IN THE NOVEL "UN OM DIN EST" BY I. GROȘAN

Lavinia-Ileana Geambei
Assist. Prof., Phd, University of Pitești

Abstract: "Un om din Est" (A man from the East), a long promised novel by Ioan Groşan, appeared in 2010, at Tracus Arts, Bucharest, accompanied by the promise of continuity, since it finishes with the specification "End of volume I".

The novel was received differently by literary criticism and is characterized by sharpness of observation, skillful narrative art, full outline of the leading characters, irony and humor. As Daniel Cristea-Enache shows, the special merit of this author of the 1980s in the novel is that he manages to articulate "atmosphere fragments with those of epic and typology necessity". (http://atelier.liternet.ro/articol/9358/Daniel-Cristea-Enache/Doua-caiete-si-un-roman-Un-om-din-Est-de-Ioan-Grosan.html).

The leading characters, two Romanian teachers who live the grey end of Ceaușescu's communit era in a small town A, try to raise the reality in the novel to the intensity and expressiveness of fiction. By these two characters with an important epic and typological role, to whom other two well constructed characters are added, Ioan Groșan – already known as a novelist – becomes a master of derision as reflected in his novel. The collective imaginary is known to feed on a source of remembrances deeply embedded in the social memory. The novel "A man from the East" features elements of the communist imaginary in a mixture of derision, grotesque and burlesque, such as cult of the leader, party life with its famous blasts, communist blocks, magazines, specific food and clothing etc.

Starting from these premises, the paper aims to present the way in which Ioan Groșan recovers the communist imagery of Ceaușescu's last years.

Keywords: imaginary, communism, social memory, party life, derision.

Romanul *Un om din Est*, promis de mult de Ioan Groşan, a apărut în 2010, la Tracus Arte, Bucureşti, fiind însoţit de o altă promisiune, aceea a continuităţii, întrucât se încheie cu specificarea ,,Sfârşitul volumului I". Romanul a fost mult aşteptat de critică şi de cititorii lui Ioan Groşan, cărora să le demonstreze că acesta nu este ,,prin excelenţă autorul de proză scurtă al generaţiei '80" (Monica SPRIDON, 2005: 430), aşa cum era el considerat înaintea apariţiei

acestui roman, deşi compusese şi piese de teatru, scrisese deja un roman, semnase o serie de eseuri şi texte greu de clasificat generic.

Un om din Est, primit diferit de critica literară, se caracterizează prin finețea şi ascuţimea observaţiei, prin abila artă narativă, prin conturul plin al personajelor centrale, prin noutatea compoziţiei, prin ironie şi umor. Dar aşa cum arată Daniel Cristea-Enache, meritul deosebit al acestui autor optzecist în acest roman este că el reuşeşte să articuleze „fragmentele de atmosferă cu cele de necesitate tipologică şi epică” (http://atelier.liternet.ro/articol/9358/Daniel-Cristea-Enache/Doua-caiete-si-un-roman-Un-om-din-Est-de-Ioan-Grosan.html).

Personajele centrale, doi profesori de română care trăiesc finalul cenuşiu al comunismului ceauşist în orăşelul transilvănean A., amândoi cu preocupări literare, încearcă să ridice romanescul existenţial la intensităţile şi expresivităţile ficţiunii. Prin aceste două personaje, cărora li se alătură încă două personaje foarte bine construite, cu rol epic şi tipologic foarte important, Ioan Groşan devine, aşa cum era deja cunoscut ca nuvelist, un meşter al deriziunii romaneşti.

Aşa cum se ştie, imaginarul colectiv se hrăneşte dintr-un bazin de amintiri adânc întipărite în memoria socială. Romanul *Un om din Est* readuce în prim plan elemente ale imaginarului comunist, într-un amestec de deriziune, grotesc şi burlesc, aşa cum ar fi cultul conducătorului, viaţa de partid, cu chiolhanurile renumite, blocurile şi interioarele comuniste, mâncarea specifică, revistele comuniste, îmbrăcămintea specifică etc.

Pornind de la aceste premise, prezenta lucrare îşi propune să urmărească felul în care se reface în romanul lui Ioan Groşan imaginarul comunist al ultimilor ani ceauşişti.

Un om din Est are o arhitectură mobilă, cu alternări de planuri şi modificări de perspectivă. Astfel, este structurat în două „Părţi”, în care alternează planul naraţiunii la persoana a treia cu cel epistolar, *Din însemnările erotice ale lui Nelu Sanepidu*, demarcaţia între cele două fiind vizibilă şi la nivelul tehnoredactării, cel din urmă fiind scris cu italice. Experienţele erotice rememorate de profesorul de română Nelu Cucerzan, zis Sanepidu, aflat la vârsta de treizeci de ani, devin în mod foarte subtil adevărate experienţe social-erotice. Dacă acesta descrie cu lux de amănunte ceea ce a trăit, celălalt profesor de română, prietenul şi colegul de cancelarie Iuliu Borna, reuşeşte, prin scrisul său, să influenţeze uneori realitatea. Aşadar, primul descrie realitatea, celălalt o „pre-scrie”. Astfel, aşa cum observă acelaşi Daniel Cristea-Enache, „romanul are o vitalitate prozastică datorată şi acestei permanente modulări,

glisajului fin sau, dimpotrivă, rapid de la o realitate exterioară, accesată prin diversele experienţe erotice ale lui Nelu Sanepidu, la una care se va materializa, halucinant, din filele lui Iuliu Borna" (http://atelier.liternet.ro/articol/9358/Daniel-Cristea-Enache/Doua-caiete-si-un-roman-Un-om-din-Est-de-Ioan-Grosan.html).

Romanul *Un om din Est*, proză echilibrată şi matură, enunţă şi el ceea ce Monica Spiridon consideră „supratema" întregii creaţii a lui Ioan Groşan, „raportul de forţe dintre literatură şi viaţă" (Monica SPIRIDON, *op. cit.*: 430). Aşa cum am afirmat deja, scrisul personajului Iuliu Borna reuşeşte uneori, cu o exactitate care îl şochează în primul rând pe el însuşi, să dirijeze scene din realitate, cu ţinutele oamenilor, cu intervenţiile, limbajul şi experienţele lor. Astfel, câteva pagini scrise de Borna cu o lună înainte şi publicate sub forma unei povestiri cu titlul *Vânătoare în Evul Mediu,* descriu cu minuţiozitate scena ulterioară a vânătorii la care participă însuşi Ceauşescu, urmată de „ospăţul" de partid, la care Borna nu luase parte. Povestirea devine astfel una alegorică, încifrată. Chemat de maiorul Dobre, el însuşi personaj în povestire, devenit „biv-vel-vornicul Dobrotă", să dea explicaţii şi să indice persoanele care i-au furnizat informaţii despre cum au decurs vânătoarea şi ospăţul, profesorul Borna, după un savuros dialog referitor la „decodificarea" povestirii „cu cheie", îi explică maiorului că el a scris textul cu o lună înainte de vânătoare. Nefiind crezut, continuă: „Eu, vedeţi... chiar am inventat scena, scenele... toate, aproape toate... adică nu le-am inventat, le-am... le-am ... cum să vă spun... Eu am... mi-am descoperit o capacitate de a prescrie nişte lucruri, care după aia se-ntâmplă... nu ştiu dacă înţelegeţi... [...] Tot ce scriu... sau aproape tot... se transformă în realitate... pot să vă şi demonstrez..." (p. 256). Pentru asta, Iuliu Borna îi arată maiorului Dobre un teanc de foi scrise cu o zi înaintea întâlnirii, atunci când primise telefonul prin care era chemat să dea explicaţii. Înmărmurit şi scos din minţi, maiorul observă că textul din foi părea o reproducere a întregii discuţii dintre cei doi, sau mai degrabă o anticipare. În felul acesta, Iuliu Borna determină într-un fel realitatea.

Toată nebunia vieţii din ceauşism, caracterul tentacular al sistemului comunist sunt descrise în roman printr-un amestec de deriziune, grotesc şi burlesc. Romanul lui Ioan Groşan construieşte un imaginar carnavalesc care întoarce pe dos valorile ideologiei oficiale. Retorica diverselor „organe" ale puterii dictatoriale, limba de lemn din mass-media comunistă, discursul totalitar, dogmatic, fundamental fals, propunând o lume de simulacre, spectacol verbal tragi-comic sunt şi ele vizate în roman. Ioan Groşan reliefează procesul degradării limbajului, subminând mai ales limba de lemn a epocii totalitariste, lexicul mortificat, încărcat cu lozinci

şi formule optimizante. Astfel, personajul Willy Schuster, îşi aminteşte cum, fiind student în anul al II-lea, chemat în faţa decanului Facultăţii de Silvicultură şi a secretarului organizaţiei de partid, după o noapte de pocher şi băutură, cuprins de teama exmatriculării, ca din senin, din nu se ştie ce ,,străfunduri întunecate şi ipocrite ale memoriei, din ce coşmaruri idioate şi nedigerate îi venise în gură, ca o vomă bruscă, acea bolboroseală STAS" despre ce învăţase la învăţământul politic: ,,Că statul nostru, partidul, duc o politică înţeleaptă, de îmbunătăţire permanentă a condiţiilor de trai – începuse el, din senin, să turuie – că, strâns uniţi în jurul partidului, al secretarului său, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi nu precupeţesc niciun efort pentru propăşirea continuă, a patriei noasre socialiste [...]"(p. 49-50). Legătura strânsă dintre trăirea imediată şi trăirea verbală, prin acest discurs, devenit formă de manipulare a societăţii, de mutilare a fiinţei, demonstrează, totuşi, o conştientizare din partea personajului şi a comunităţii în general, a farsei groteşti la care obliga discursul. Astfel, acelaşi Willy meditează: ,,Cu un fior de greaţă ce părea să i se-nfiripe chiar în stomac, ca un efect al amestecului de suc gastric şi votcă, realizase că toate acele vorbe de care el încercase să se ferească şi în şcoala generală, ca pionier, şi în liceu şi în facultate, ca utecist, toate acele formule de la economia politică, de la orele de socialism ştiinţific, toate acele lozinci atârnate pretutindeni, în clase, la porţile şi pe pereţii întreprinderilor, toate acelea pe care crezuse că le poate ignora, cum ignori câteva hârtii aruncate cu o zi înainte la gunoi, de fapt îl ţinuseră ele sub ochi şi-n cele din urmă îi intraseră în sânge, în creier" (p. 55). Cu toate acestea, Willy Schuster începe să simtă, alături de această uluire şi ruşine, şi un fel de bucurie parşivă că se descurcase în biroul decanului. Din acel moment, el devine un ,,iscusit" al frazeologiei comuniste, el face textele telegramelor de adeziune, inclusiv în ,,prezentul" narativ, când este inginerul silvic care caută necontenit un cerb ce refuză să i se arate. Aceste telegrame de adeziune, compuse cu râvnă de el, nu mai sunt doar un fals, ci şi o nouă structură a realităţii. Aşadar, printr-un personaj ca Willy Schuster, Ioan Groşan, spre deosebire de romanul Rezistenţei, inversează, aşa cum arată Daniel Cristea-Enache, raportul dintre adevărurile individului şi cele oficiale, de data acesta nemaiprevalând primele: ,,Între o viaţă fără lozinci, dar atât de meschină, dominată parcă de un paralelipiped imens de gunoi de vacă de la ferma zootehnică a I.A.S.-ului «Unirea», şi o «realitate» lozincardă, dar conectând existenţa provincială la sfera de decizie a Centrului, sasul care trişează la pocher alege butaforia. Puterea din depărtare, oricând actualizabilă şi verificabilă prin extensiile ei regionale,

e mai ispititoare decât orice". (http://atelier.liternet.ro/articol/9358/Daniel-Cristea-Enache/Doua-caiete-si-un-roman-Un-om-din-Est-de-Ioan-Grosan.html).

Cultul personalităţii a avut în comunism un însemnat rol de manipulare la nivel imagologic. Prin excesul de imagine şi de omagii la adresa conducătorului, imaginarul colectiv este supus unei agresiuni sistematice. Când studentul Willy, nevoit să scrie până a doua zi o telegramă de adeziune, caută febril prin arhiva ziarelor din sediul Asociaţiei Studenţilor Comunişti ziarul „Scânteia", de unde să ia telegrama de adeziune trimisă de judeţul Sălaj, pe care să o modifice puţin şi să o semneze ca şi cum ar veni din partea studenţilor din anul al III-lea de la Silvicultură, rămâne impresionat dându-şi seama că în toate acele mesaje, pe care le citeşte în diferite ziare ale epocii, nu raportarea, generală sau concretă, a realizărilor precumpănea, ci persoana căreia îi erau adresate, „adică Tovarăşului, care se confunda cu însăşi Plenara" (p. 61). În acele telegrame de adeziune întâlneşte multe dintre expresiile concentrate care alcătuiau, la nivelul limbajului, cultul conducătorului, expresii prin se dorea construirea imaginii infailibile a Tovarăşului: „Eroi între eroii neamului", „gânditor vizionar de largă cuprindere", „profund cunoscător al realităţilor româneşti", „ctitor de istorie naţională", „cel mai stimat şi iubit fiu al poporului", „neîntrecut promotor al păcii", „exemplu luminos pentru tânăra generaţie". Willy, care îşi va însuşi foarte bine acest limbaj lozincard, meditează totuşi amar-ironic: „Niciodată nu se gândise până atunci că o fiinţă, o singură fiinţă omenească poate strânge atâtea elogii, ca şi cum toată lumea (sau cel puţin toţi cei care semnau articolele în numele lor sau al colectivelor lor) ar fi trăit sub imperiul unei hipnoze în masă, al unei vrăji. Se simţise mic. Se simţise ameţit. I se făcuse chiar frică. Era ca şi cum el, care trăia într-o lume pe care o credea normală, cu partide de pocher, cu gagici, cu fiţuici pentru examene, cu escapade pe munte sau în vastele păduri din jurul satului natal, ar fi fost fără veste azvârlit într-o alta, într-o lume unde toţi ţineau ochii în sus, spre Tovarăş, şi nu puteau bolborosi decât laude" (p. 61).

Aşa cum am afirmat mai sus, cultul conducătorului nu se construia numai la nivelul limbajului, ci şi prin excesul de imagine, taboul lui fiind omniprezent. Acest aspect este ridiculizat de narator într-o secvenţă narativă care îl are ca protagonist pe Grigore Samsaru, profesor de biologie în acelaşi oraşel A. După ce acesta îl corectează „afabil" pe un „pionier" care îl salutase cu formula „*domnule* profesor", atrăgându-i atenţia că trebuie să i se adreseze cu „*tovarăşe* profesor", conform unei dispoziţii recente, venite „de sus", trăieşte mândria omului care a înţeles „realităţile zilei": „De pe peretele din faţă, încadrat de steaguri, chipul

mare, calm-surâzător al Tovarăşului, păru să-l aprobe tacit" (p. 63). Figura Tovarăşului tronează, este în vârful unei ierarhii foarte bine puse la punct, fiindcă „aproape fiecare personaj poate apărea, succesiv şi alternativ, într-o lumină a agresivităţii oficioase sau într-una a umilinţei ierarhice. Mereu *cineva* va fi mai sus decât altcineva, şi tot aşa, până la figura sacrosanctă a Tovarăţului prim, Ceauşescu" (http://atelier.liternet.ro/articol/9358/Daniel-Cristea-Enache/Doua-caiete-si-un-roman-Un-om-din-Est-de-Ioan-Grosan.html).

Un personaj remarcabil al romanului, un personaj întru totul realist, prin prisma condiţiei căruia este filtrată realitatea, este acest profesor de biologie, Grigore Samsaru (cu nume parodic intertextual, a la Kafka). Ridicolul profesor înţelege că, dacă nu devine membru de partid, nu are nicio şansă „să se ridice", nici măcar de o excursie în Bulgaria nu poate beneficia şi el, ori nici măcar de o sticlă de „Pepsi", la un sfert de litru, aceasta fiind destinată doar membrilor de partid. După ce încercase să intre în partid în vremea studenţiei, fără sorţi de izbândă, dosarul său având o „pată": tatăl, predicator adventist, Grigore Samsaru părăsise ani bun acest gând. Însă, după ce tatăl a murit, considerând că „pata" din dosarul lui a dispărut, profesorul de biologie îşi doreşte cu râvnă să intre în partid şi ajunge să aibă viziuni care ideologizează totul, încât natura întreagă îi apare ca fiind Partidul unic: „... în spatele pleoapelor acum închise i se contură viziunea uimitoare – dar cât de limpede, de adevărată! – a întregii naturi ca o organizaţie, ca un partid puternic, unic. [...] Natura ca o imensă, ca o şi mai imensă Uniune Sovietică, plină de organizaţii de bază hotărâte, ferme, decise să-şi urmeze neabătute calea: organizaţia de bază a berzelor, organizaţia de bază a harnicilor popândăi [...] – oho, sute, mii, milioane de organizaţii de bază formând dulcea dictatură a naturii în care ne naştem, în care trăim şi la sânul nevăzut al căreia, cu cugetul împăcat, cu sentimentul datoriei împlinite, ne-ntoarcem cu toţii la un moment dat" (p. 67-68). Aşadar, acest Grigore Samsaru, care va apela la tovarăşa Szekely, secretara organizaţiei de bază din şcoală, pentru a intra în Partidul unic, este un personaj foarte bine construit, care ajunge să-şi lărgească realitatea măruntă văzând-o prin lentila dilatatoare a ideologiei unice, ilustrând astfel figurile şi tiparele ideologice care domină romanul lui Ioan Groşan. De exemplu, după ce a avut revelaţia necesităţii de a intra în partid, Grigore Samsaru are încă o revelaţie, aceea de a face ceva măreţ pentru ţară, încât să-l impresioneze pe Tovarăşu' şi să fie felicitat şi decorat chiar de către acesta. Ajunge astfel să aibă o nouă viziune, absurdă, dar care demonstrează capacitatea lui de a ideologiza şi care, în acelaşi timp, oferă scriitorului ocazia de a strecura informaţii despre relaţiile externe ale României ceauşiste, despre economia ei, despre exagerările din rapoartele producţiei

industriale. După ce citise în revista „Magazin” despre forţele nebănuite care zac în creierul uman, despre puterea bioenergiei, imaginaţia profesorului Samsaru o luase razna, închipuindu-şi că, datorită unor asemenea puteri din propriul cerebel, reuşise „să facă să se deplaseze pe sub pământ, fără ştirea nimănui, zăcămintele de ţiţei din Golful Persic până în zona noastră subcarpatică, tăindu-le astfel arabilor macaroana. Sondele de la Moineşti, Drăgăşani, Câmpina, în general toate sondele din curbura Carpaţilor ar începe să duduie, să dea pe dinafară şi, desigur, până la urmă s-ar afla, cu mijloace specifice, discret, să nu se prindă arabii şi să protesteze, care-i sursa acestei neaşteptate bogăţii: puterea minţii profesorului de biologie Grigore Samsaru, de la Şcoala generală nr. 1, din orăşelul A., care nici măcar nu e membru de partid” (p. 233). În astfel de fragmente, istoria politică şi anecdoticul se leagă organic între ele. Tot prin Grigore Samsaru, care ia parte la o scenă de vânătoare, într-o postură penibilă, sperând că îl va întâlni pe însuşi Tovarăşul, ni se descrie viaţa de partid, cu minciunile ei, chiolhanurile ei. Căci, după ce Tovarăşul, reuşeşte să vâneze un cerb bătrân şi şchiop, dar despre care crede că este un adevărat trofeu, care poate deveni „un record mondial”, reprezentanţii locali ai organizaţiei de partid, alături de cei „de la centru”, inclusiv maiorul Dobre, participă la o petrecere pe cinste, cu gulaş, cu fripturi de vită şi de cerb, cu rachiu şi vin de cea mai buna calitate, cu muzică şi dansuri populare, toate acestea creând o imagine care constrastează cu altă imagine, din epistolarul lui Nelu Sanepidu, caracterizată de sărăcia poporului.

Prin relatarea celor şapte aventuri erotice ale lui Nelu Sanepidu, cel care îşi propune să întâlnească, de fapt, prin femeie acel „spiritus loci”, se reface viaţa comunistă a anilor ’80, cu oamenii ei, cu ţinutele lor, locuinţele lor, mâncarea specifică etc., încât cine a trăit în acea perioadă recunoaşte cu uşurinţă acel stil de viaţă întipărit bine în memoria colectivă. De pildă, întâlnirea cu Saveta, muncitoarea de la Întreprinderea „Progresul” (nume specific comunist), din Făurei, oraş „născut” de comunişti, localitate urbanizată forţat, îi dă prilejul lui Nelu să descrie lumea muncitorilor de aici, mizeria şi urâtul vieţii, începând cu felurile de mâncare servite la restaurantul „Covorul Roşu” (nume ironic), al cărui bar, prin descrierea din roman, devine unul tipic anilor ceauşişti, rămas în imaginarul colectiv: „«barul» lipit alături, cu măsuţe şi scăunele joase pătate de scrum şi resturi de băutură, era ticsit de acel lumpen proletariat simpatic pe care-l întâlneşti în orice crâşmă de provincie sau de cartier din Capitală, la orice oră din zi începând cu ora zece, bând «amestecate», adică alcooluri tari îndoite cu siropuri de vişine sau cireşe” (p. 101). De asemenea, al doilea fel de mâncare, „specialitatea bucătarului”, reprezintă o mâncare specifică restaurantelor de tip cantină ale acelor ani: „şniţel de porc fript

în ulei rânced, cu garnitura aferentă, clasică: grămăjoare de mazăre verde de conservă, de orez cam cenuşiu, de pireu vălurit de cartofi şi feliuţe de sfeclă" (p. 104). Aşa cum se cunoaşte, nerespectând nicio etică a urbanismului, programul de „sistematizare a teritoriului şi localităţilor urbane şi rurale", lansat de Ceauşescu, a reprezentat un adevărat dezastru din punct de vedere arhitectural. Astfel, Nelu Sanepidu descrie blocurile „hidoase" din Făurei: „Acestea erau «tipizate», clădiri nici cal, nici măgar, cu patru etaje, fără lift, dar cu acoperiş de ţiglă, ca la o casă ţărănească" (p. 105). De asemenea, „sistematizarea", care a început ca un program de aducere a ţăranilor din mediul rural în acel urban, prin industrializarea masivă, a modificat substanţial structura societăţii, conducând la numeroase probleme de ordin social. De aceea, într-un oraş precum Făurei blocurile acestea, privite din interior, păreau „a fi suferit efectele unei implozii devastatoare: cutii poştale de tablă sparte, răsucite, fără uşiţe, grilaje de scară fără balustradă, trepte de scări sparte de parcă toţi locatarii le urcau în bocanci de alpinişti, cu cuie, escaladând un gheţar, sârme ieşind din plafoane în aşteptarea unui bec etc." (p. 105). Aşa cum se observă deja din aceste fragmente citate, „dacă tehnica narativă a majorităţii optzeciştilor rămâne predominant acustică (transmisia directă, înregistrarea pe bandă ş.a.m.d.), el [Groşan] este un autor la care vizualitatea triumfă" (Monica SPIRIDON, *op. cit.:* 431). De pildă, felul în care Nelu Sanepidu descrie camera Savetei, un amestec de sufragerie şi dormitor, cu obiecte şi mobilier ce alcătuiesc imaginarul comunist al locuinţei, demonstrează acest primat al vizualului, cu valorificarea detaliului semnificativ: „Am privit în jur. O canapea extensibilă deasupra căreia atârna – ai ghicit! – carpeta cu «Răpirea din serai», o blăniţă de miel la picioarele patului, un bufet cu vitrină în care erau un peşte de sticlă, o balerină de porţelan cu «tu-tu»-ul ciobit într-o parte, un cartuş gol de Kent şi-un volum, stingher, din BPT. M-am apropiat: *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă" (p. 106-107).

Prin altă experienţă erotică, de fapt social-erotică, trăită şi rememorată de Nelu Sanepidu, cea cu Mariana din Bucureşti, „femeia Republicii", scriitorul introduce o adevărată teorie despre mărcile de ţigări din comunism şi semnificaţiile lor, imaginea pe care o creează fumătorului respectiv. Astfel, Nelu Sanepidu, care încearcă să se dea drept un american din Dallas, român după tată, suedez după mamă, pentru a o impresiona pe Mariana, îi explică prietenului său, Iuliu Borna, de ce purta, în momentul în care încerca să o cucerească, în buzunarul din dreapta jos al sacoului un pachet început de Kent, în stânga unul desfăcut de BT, iar în cel interior de la piept, unul, cam scuturat, de „Carpaţi fără" [filtru]. Iată ce semnificaţie aveau mărcile de ţigări, mai ales la ţară, la nunţi: „Dacă vii de la oraş şi fumezi Carpaţi fără,

eşti în genere un pârlit simpatic. Dacă fumezi BT înseamnă că eşti pe drumul cel bun, mai ai puţin şi te realizezi. Dacă însă fumezi Kent, te-ai ajuns, eşti Cineva, un om cu greutate pe care lumea se poate baza, ceva mai presus chiar decât un activist de partid de la Centru, care, din modestie patriotică, nu-şi permite să tragă kentane, ci se mulţumeşte cu luxul autohton al ţigărilor Snagov" (p. 164). Acest episod, în care Mariana, fata venită în Capitală de la ţară, de undeva din Argeş, este impersionată de acest „fiu de petrolist", pe care îl aseamănă cu J.R., personajul din serialul „Dallas", la modă în acei ani, poate fi interpretat şi din perspectiva imagologiei. Se construieşte aici o adevărată heteroimagine, care devine până la urmă un fel de monedă cu două feţe. Pe de o parte, felul în care se lasă sedusă Mariana de acest aşa-zis american arată că America din imaginarul popular reprezintă o imagine cu funcţie compensatorie, căci această Americă înseamnă un loc al binelui, al eleganţei, al îndestulării, adică a tot ceea ce le lipsea lor, românilor, care trăiau într-un mediu afectat de descompuneri. Pe de altă parte, acestei imagini i se opunea imaginea oficială, cea cultivată de comunişti, cea creată în presă, învăţată la şcoală şi acceptată docil de toţi, cea care ţinea de mitul anticapitalismului. Spre această imagine ajunge şi Mariana la finalul acestei aventuri bovarice. Când, la întâlnirea de la ora unu şi jumătate, din Piaţa Operei, Nelu Sanepidu, devenit Dagmar Stratulat Junior, nu se mai prezintă, ca un laş, şi-o imaginează pe Mariana „cum o fi aşteptat, săraca, acolo, întâi cu emoţie, cu speranţe un sfert de ceas, apoi cu nedumerire o jumătate de oră, ca la urmă, la capătul unui ceas întreg, cu ură pentru acest yankeu denaturat, pentru aceşti americani ipocriţi care, precum pe bunicii ei din anii '50, au lăsat-o cu ochii în soare. Şi m-am gândit, dragă Iuliu, ce chestie: încă o lovitură dată imperialismului" (p. 185).

Din comunismul dejist, romanul face referire la întemniţarea abuzivă din motive politice. De pildă, aflăm că oncle Serafim, soţul săsoaicei Hilde tante, mătuşa lui Nelu Sanepidu, trecuse mai întâi prin închisoarea de la Sighet, apoi, după o scurtă eliberare, a fost din nou întemniţat la Aiud, unde a şi murit. Din experienţa aceasta cruntă, Hilde tante, cu mintea ei ordonată, şi-a dat seama că „acel «ceva» care în timpurile pe care le-a trăit şi le trăia ea hotărăşte soarta unui om, a tuturor oamenilor de fapt, acel «ceva» e Politica" (p. 139). Hilde tante a înţeles astfel că acest „Dumnezeu ivit dintre oameni" trebuie să poată fi „dibuit", să te poţi feri de el, iar pentru asta ea s-a abonat la ziarul „Scânteia" şi la revista „Magazin istoric", cele două alcătuind imaginarul comunist al presei. Hilde tante este omul care învaţă să trăiască precaut cu acest „Dumnezeu". Prin acest personaj, se introduc în ţesătura romanescă acele date/evenimente politice care au marcat memoria colectivă în comunism. Iuliu Borna, vizitând

cămara lui Hilde tante, observă cu surprindere că sticlele şi borcanele cu gemuri, dulceţuri, băuturi, aveau capace ceruite, pe care erau inscripţii de tipul: „Dulceaşă de cireşe. Mai 1984. Inaugurarea Canalului Dunăre-Marea Neagră" sau „Pastă de măceşe. 1985. Plenara C.C. pe probleme de agricultură" sau „Gem de coji de portocală. Martie 1987. Vizita tov. N. Ceauşescu în Zair". Sugerându-se absurdul acestui regim politic şi inaderenţa la real, dar mai ales grotescul, naratorul introduce ironic o viziune a lui Iuliu Borna, în care Hilde tante apare „învârtind cu o lingură energică în mari oale şi cazane puse pe foc, cu un ochi în «Scânteia» şi cu celălalt atentă să nu se afume, să nu se taie ori să se prindă de fund toate delicatesurile alea" (p. 140). Tot ea este cea care din 1978 „încoace", deschidea de ziua Tovarăşului, 26 ianuarie, butoiul cu varză murată şi gătea o inegalabilă mâncare de varză cu costiţă de porc, la care avea şi invitaţi.

Aşadar, prin evenimentele narate, prin tipologia personajelor, prin savoarea limbajului, prin refacerea discursului dogmatic, lustruit şi alienant, romanul *Un om din Est* construieşte imaginarul comunist din ultima perioadă a lui Ceauşescu, reconstituie o lume complexă, populată mai ales de personaje care trăiesc experienţe ale compromisului etic, suferă de pasivitate, de conformism, adică de filozofia sumară a omului comun, majoritar în societatea românească din comunism.

Bibliografie

Cristea-Enache, Daniel, http://atelier.liternet.ro/articol/9358/Daniel-Cristea-Enache/Doua-caiete-si-un-roman-Un-om-din-Est-de-Ioan-Grosan.html, accesat în septembrie 2015.

Groşan, Ioan, *Un om din Est*, Bucureşti, Tracus Arte, 2010.

Spiridon, Monica, *Groşan, Ioan*, în *Dicţionarul general al literaturii române*, E/K, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

THE SPECULATIVE DEVIATION OF THE REALIST PROGRAMME IN THE GOLD, GLORY AND LOVE SHORT STORY

Georgeta Amelia Motoi, Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: *Considered to be a realistic short story, "Gold, Glory and Love" surprises by the realistic-romantic hybridization of the aesthetic formula used by the author. The definite space of the action – the city of Iassy – is doubled by an imprecise time, which is favourable to the speculative vague, the society from Iassy being subjected to a realistic investigation. A social radiography is created this way but the alienation from the action itself is actually specific to the romantic style. Also, the narcissistic portrait – a reflex of the auctorial figure – alters the realistic programme, the text focusing mainly on the contemplative figure, which makes the analysis of the social, rather than on the society itself.*

Keywords: *realism, romantic, auto reflexivity, social satire, auctorial figure.*

Nuvela considerată de critica literară ca apartenentă corpusului de nuvele realiste, cu tematică socială, *Aur, mărire şi amor*, este un construct narativ interesant tocmai sub aspect experimental, întrucât realismul subzistent la nivelul viziunii de ansamblu, sau, mai precis, în planul intenţionalităţii auctoriale şi al genezei textuale, se concretizează prin intermediul figurii subiectului, centrale în estetica romantică, şi anume, se încarnează textual printr-o galerie de portrete ilustrative pentru o radiografie a socialului. Hibridarea realist-romantică a formulei estetice utilizate funcţionează pe toate palierele textului, realismul ţinând mai mult de intenţionalitatea unei scrieri cu aplicaţie socială, dar concretizându-se pe scheme şi deprinderi scriiturale romantice: astfel, deşi obiectul supus investigaţiei este un obiect realist, societatea ieşeană de la 1840, optica detaşată şi rece, implicarea ironico-satirică, înălţimea panoramică a privirii auctoriale ţin de registrul unui romantism organic. Există, aşadar, o dorinţă de realism nutrită de nevoia unei pedagogii naţionale, a unui program de demascare a nonvalorii şi de reeducare, dar mijloacele de punere în text a acestei intenţii sunt cele organic-eminesciene, romantice.

Însuşi titlul *Aur, mărire şi amor* conţine latent imposibilitatea unei opţiuni clare de program estetic, *aurul* având ca referinţă orizontul material, economic, însă *mărirea* şi *amorul*

inducând un raport contrastiv primului termen al cărui orizont semantic se subordonează celorlalţi şi se degradează în relaţie, mai ales, cu *amorul* care nu are unităţi de schimb; *aurul* este o miză concretă, *mărirea*, una iluzorie, dar amorul şi, prin extensie, întreaga viaţă sufletească, subiectivă, contracarează circuitul acesta de natură realistă ca unitate valorică absolută şi unică. Unicitatea, idealul, sufletul, iubirea, reveria, dorinţa sunt categorii romantice care-şi subordonează critic aspectele mărunte ale realului, conjuncturile, beneficiile materiale, camuflajul material al vieţii.

Textul debutează cu o informare de tip documentarist (*Se făcea cam în anul 1840 şi cîţiva, în Iaşi*), dar următoarea frază începe în spiritul imaginaţiei revelatorii romantice:

Ne trezim în una din cele mai frumoase seri de iarnă. Rece dar luminoasă, ca o cugetare cerească în mijlocul unei gîndiri senine se ridică luna palidă şi argintoasă ca mărgăritarul pe bolta albastră şi adîncă a cerului Moldovei. Era o noapte italică amestecată cu frigul iernei, amestecul unei lumi văratece, pline de senin, cu intimele plăceri ale iernei, amestecul unei lumi văratece, pline de senin, cu intimele plăceri ale iernei, cu căldura focului potolită, cu dulceaţa visătoarei gîndiri. Afară era o vară rece – în case oamenii ştiu să-şi facă o iarnă caldă. (Eminescu: 1978, 511).

Acest prag textual expune contrariile latente ale programului nuvelelor eminesciene considerate realiste, sciziunea dintre intenţia de documentare socială şi reflexul romantic al contemplaţiei, respectiv al autoreflexivităţii gândirii; pe de o parte, pragmatica ancorării spaţio-temporale precizează un spaţiu concret (Iaşi) şi un timp (o seară de iarnă *din anul 1840 şi cîţiva*, imprecizie strategică pentru instalarea vagului speculativ), pe de altă parte, spaţio-temporalitatea aceasta realistă alunecă oximoronic într-o spaţio-temporalitate speculativă. Contemplaţia şi autoreflexivitatea romantică survin în cadrul acestui tablou realist printr-un parcurs ocolit, retoric, şi anume prin comparaţia *ca o cugetare cerească*, având ca termeni luna şi gândirea, aşadar un element care decolează de pe un teren realist dar se învesteşte cu o retorică romantică, devenind astrul tutelar al puterii contemplative, şi un element cu funcţii narative, *cugetarea* trimiţând, de fapt, la perspectiva narativă detaşată, suverană, dezimplicată şi ironică. De altfel, pasajul acesta introductiv se încheie cu o frază explicit oximoronică, inversând timpul obiectiv (anotimpul) cu timpul subiectiv al cugetării înalte şi senine: „*Afară era o vară rece – în case oamenii ştiu să-şi facă o iarnă caldă*.” (Eminescu: 1978, 511).

Aşadar, sub o figură retorică tipic romantică precum oximoronul se hibridează un univers pur livresc, orizontul cultural italic ca etalon de gândire şi de trăire, ca orizont estetic

reprezentativ, şi realismul brut al unei materialităţi restrictive, precum *frigul iernei* moldoveneşti.

Un tablou fulgurant şi artificial preia funcţia panoramei sociale a cărei investigaţie urmează să se desfăşoare sub forma unei galerii de portrete:

Pe stradele în zădar luminate ale capitalei flacările din fanarele cu untdelemn îşi întindeau limbele avare în aerul rece, trecătorii umblau iute pe stradele pavate cu trunchi de stejar, luna se răsfrîngea clară şi argintie pe murii nalţi şi albi a caselor, aruncînd pe ele umbrele urieşe şi ridicole ale trecătorilor. Numai din cînd în cînd se auzea zgomotul unei trăsure, glasul unui om cu chef, şuierul trist al unui om pe gînduri. (Ibidem)

Deşi se doreşte un preludiu al unui tablou realist, reprezentarea aceasta în tuşe subţiri rămâne o reprezentare tipic romantică, în cadrul căreia imaginea socială este debordată de descripţia naturii, a peisajului vag urban şi, mai ales, de atmosfera melancolic-contemplativă care creează o dispoziţie narativă după toate regulile esteticii romantice. Societatea ca obiect de investigaţie este o societate închisă, reprezentativă, de salon, iar surprinderea fotografică a acesteia se realizează prin tehnica înrămării:

„În catul de jos a unei case mari se adunase o societate aleasă, pentru joc de cărţi, societate compusă din membrii unor familii din cele mai cu influinţă, din mai mulţi consuli străini cari-şi făcuse principala ocupaţiune a vieţei lor în jocul de hazard, al cărui cult atît de stricăcios l-au introdus la noi cu deosebire risipitoarea ofiţerime rusească.[…] Mărginele acestor covoare sau scoarţe erau cuadrate roşii şi verzi, iar în mijloc, ţesut în linii, cîte-un idil întreg. Colo o fată dă iarbă verde unei capre, dincolo doi copii îmbrăcaţi ca-n poveştile dramatizate şi cari, prin poziţiunile lor, par a afecta reciproce intenţiuni subversive. […] N-am nevoie să adaog că-n săltare găseai orişicînd cărţi şi cridă." (Ibidem, 512)

Disonanţa poeticilor romantică şi realistă devine vizibilă în fragmentul acesta introductiv în investigaţia socialului sub forma evaziunii romantice dintr-un proiect realist: deşi fragmentul debutează cu intenţii de obiectivitate analitică printr-o localizare cu pretenţii de exactitate şi precizie, dar, mai ales, afişând o perspectivă investigatorie specifică ştiinţelor naturii (*societate compusă din*), acesta virează integral în descrierea tabloului idilic dintr-un covor; interiorul socialului investigat este înlocuit şi sublimat într-un interior idilic artificial de factură romantică, revenirea la perspectiva realist critică realizându-se abia în ultima frază *(N-am nevoie să adaog că-n săltare găseai orişicând cărţi şi cridă);* subzistă, de asemenea, pe tot parcursul acestei descrieri de interior substituite descrierii sociale, opoziţia dintre identitatea

naţională şi coruperea acestui fond printr-un mimetism caricatural al formelor străine (teoria formelor fără fond); pledoaria pentru autentic, etnic, este deghizată chiar în descrierea acestei scoarţe moldoveneşti centrate pe un tablou câmpenesc al cărui mesaj este sugerat ca subversiv (*par a afecta reciproce intenţiuni subversive*).

Ca ancoră pragmatică în realizarea acestui tablou social deviat în descripţii insulare, închise, obiectuale, cooptarea cititorului este o strategie ajutătoare în stabilirea perspectivei satirice realiste:

„Am vrea să-i dăm a înţelege cititorului cumcă acesta nu era un salon de paradă, căci într-acelea l-ar fi uimit luxul sau mai bine zis acea barbară superfluenţă de mobile scumpe aduse din străinătate, ci o odaie mare destinată plăcerilor intime a băutului de ceai, a jocului de cărţi şi a limbuţiei răutăcioase asupra tuturor întîmplărilor, altfel atît de corupte de pe vremea aceea.”(Ibidem, 512)

Investigaţia socială propriu-zisă se desfăşoară printr-o analiză de laborator, figurile radiografiate fiind extrase din orice context narativ dinamic şi pietrificate muzeal într-o galerie de tablouri, procedeu ambiguu, ţinând doar aparent de estetica realistă, în fond, tributar obsesiei romantice pentru centrarea asupra figurii subiectului; ritmurile narative, evenimenţiale sunt anulate, întregul text cu destinaţie realistă devenind un construct artificial ordonat de simetrii şi scheme concentrice prin care se operează clasificări şi aranjamente investigatorii, ideea însăşi despre societate şi social denunţând o înţelegere autocentrată, închisă, de factură romantică, şi nu una descentrată, deschisă, fenomenală specifică proiecţiei realiste. Astfel, radiografierea societăţii programate în acest text se desfăşoară concentric, dinspre o prezentare de grup spre personaje situate marginal, la periferia construcţiei sociale, în afara structurilor degenerate ale acesteia, ca nişte conştiinţe izolate, speculative, contemplative, critice.

Portretul de grup satirizat este descris omogen, în tuşe groase şi amestecate, după estetica grotescului şi a deformării caricaturale:

„Mai mulţi ofiţeri tineri, din acea clică de adiotanţi domneşti şi de oameni de treabă cărora domnul le dădea, după naştere, un rang în armată şi pe cari ei le solicitau pentru ca să poată avea dreptul de a purta o uniformă bine tăiată şi încărcată cu fir şi ca să se mişte astfel cu mult succes împrejurul damelor, a căror imaginaţiune rămăsese de cînd plecase oştirea rusească. Damele erau frumoase, îmbrăcate după moda cea mai nouă (din Paris, se-nţelege) şi, ce e mai mult, cleveteau cu mult spirit. Din acest soi s-au recrutat apoi în urmă acel contingent de aşa-numiţi oameni mari ai României a căror cel mai mic defect era acele că nu

ştiau carte. Aceştia apoi au încurcat lumea amar de vreme, vrînd ca să-şi recîştige valoarea unei vieţe pierdute-n cărţi". (Ibidem., 513)

Portretului de grup investigat satiric îi este contrapus un model ilustru de portret de grup, accentuând devierea şi degenerarea printr-o astfel de privire în oglindă:

„Erau litografiile institutului Albinei româneşti, binişor executate, unele copii de pe tablourile maeştrilor străini, altele originale. Aşa, capul lui Crist în cunună de spini de Guido Reni, Belizar, generalul lui Justinian, ducînd în braţe pe călăuzul său muşcat de şarpe, Arhanghelul Gabriel şi, în dreptunghi, ambasadorii Constantinopolei aducînd coroana şi mantia regale lui Alesandru cel Bun, Dochia şi Traian, într-un colţ portretul litografic al Domnului ţării, Mihail Grigore Sturza, şi, într-un colţ, într-un cadru aurit, lucrat în olei, bustul în mărime naturală a Mitropolitului Moldovei şi a Sucevei, Kyrio Kyr Veniamin Kostaki, cu rasa neagră peste potcap, cu barba lungă şi albă, pe piept ordinul sîntei Ana în briliante". (Ibidem., 513)

Retorica romantică a antitezei structurează sintaxa narativă a satirei sociale proiectate din unghi realist, iar întărirea vocii naratorului cu autoritatea modelelor invocate denunţă inconsistenţa programului esteticii realiste prin nevoia de suport narativ întemeiat pe logica autorităţii. Reflexul scriiturii realiste eminesciene este tot unul romantic, observaţia analitică oprindu-se pe un prag mimetic, iar critica socială realizându-se dintr-o perspectivă contemplativă, autoritară, înaltă, potrivit schemei romantice.

Pe aceeaşi schemă romantică se situează distribuţia personajelor după logica centralului şi marginalului; dacă grupurile telescopate sunt centri sociali, acordându-li-se întâietate în ordine narativă, personajele marginale sunt focalizate ulterior şi succesiv, ca restanţe sociale atinse de maladia secolului, structuri fragile copleşite de falsitatea ocupanţilor poziţiilor centrale, inhibate:

„Dar să ne gîndim la oamenii înfundaţi în dosul perdelelor. În fiecare societate se găsesc oameni ce se izolează, siliţi de natura lor proprie sau de vro preocupaţiune, şi nu iau decît o parte foarte pasivă la decursul petrecerei şi instinctiv îi vezi ascunzîndu-se ori în dosul vreunei perdele, cam în semiîntuneric, ori la gura unui cămin departat, or să uită pe fereastră, şi stau astfel pănă ce nu-i scoate mîna vreunui romanţier indiscret, căci aceşti nefericiţi sunt în genere mai interesanţi pentru toţi indiscreţii decît cei ce se pierd în complexul flecărirei şi a petrecerei." (Ibidem, 514)

Fragmentul permite întrezărirea unei scenaristici şi recuzite romantice a socialului conturată prin câteva concepte specifice viziunii romantice a lumii ca teatru: perdelele ca element de departajare a scenei de culise, căminul ca spaţiu menit inspiraţiei şi contemplaţiei sociale, fereastra ca zonă a privirii sociale, nefericirea ca stare romantică, romanţierul indiscret ca figură narativă regizorală. De asemenea, actorii marginali întruchipează figuri contemplative romantice, alter-egouri auctoriale.

Astfel, un bătrân fără identitate precizată, sustras aşadar socialului, aduce în prim plan optica unui subiect dedat exerciţiului contemplării tăcute a jocului societăţii, lăsând să se ghicească urmele unei vieţi lăuntrice consumate intens:

„Alături cu căminul, lungindu-şi picioarele în curmezişul oblonului, şedea un bătrîn cu faţa prietenoasă şi senină. […]Dacă fusese vrodată pasiune în sufletul acesta şi îndoială, ele făcuse loc unei linişti curate şi bătrîneşti şi privea c-un fel de superioritate bunomă la rătăcirile unei tinerimi nătînge şi pretenţioase”. (Ibidem, 514)

Alături de figura misteriosului bătrân retras în marginea lumii şi a vieţii, mai este creionat ca figurant al spectacolului social un tânăr muzician consumat şi obosit înainte de vreme, respectiv *un tînăr cam de 18 ani*, reflectare narcisică a figurii auctoriale:

„Înfundat după o perdea grea de mătasă verde şi uitîndu-se pe fereastră în noaptea clară, şedea un tînăr cam de 18 ani. […]Fruntea lui naltă, albă, foarte netedă şi rondă se pierdea sub părul lung, moale şi negru strălucit, care era îmflat în viţe naturale mari cari înmulţeau strălucirea părului. Faţa lui era vînătă de albă şi, fiindcă răsese fulgii de barbă neagră ce începuse a împlea părţile în josul urechei, el părea pudrat cu brumă de pe struguri; nasul era corect şi plin, parcă tăiat în marmură, ochii mari sub nişte sprîncene arcate cu măiestrie erau întunecoşi, dar de o culoare nedescriptibilă.” (Ibidem, 515)

Acest portret narcisiac, reflex al figurii auctoriale, centrează textul deturnând programul realist enunţat iniţial printr-o poetică autoreflexivă, subiacentă scenariului panoramării sociale: dacă textul îşi propune investigaţia socială satirică, deplasarea perspectivei narative dinspre centrii sociali (tabloul de grup prezentat iniţial) către periferie ajunge, în cazul acestui portret, să substituie centrul cu marginalul, să facă din această figură marginală centrul atenţiei în care este de intuit o mască auctorială; textul nu mai comunică, aşadar, despre o societate mediocră, ci despre figura contemplativă care telescopează din umbră socialul, poetica realistă a investigaţiei obiectualului fiind devansată de poetica romantică a subiectului narcisiac. Portretul tânărului cu identitate vagă (*cam de 18 ani*) se sustrage tuturor codurilor scriiturii

realiste, fiind dezancorat social, sentimental şi idealist, *ocupat cu sine însuşi şi cu visele sale*: calităţile fizice sunt privite în ele însele şi apreciate în estetismul lor gratuit, dezinvestite caracterologic, psihologic sau moral (fruntea, părul, faţa, nasul ochii sunt componentele unei descripţii realizate în cheie pur estetică, fără să implice coduri de reprezentare realistă a unor trăsături de comportament sau caracter; intensificate în ele însele, devin centri autoreflexivi, intranzitivi, puternic metaforizaţi); ochii traduc expresivitatea subiectului portretizat şi potenţialul poetic, privirea fiind decuplată de realitate şi întoarsă spre sine; vestimentaţia descrisă este, de asemenea, urmărită în sine (adâncită în culori şi texturi), fără nici o referinţă la mediu, determinări sociale etc.; conturul final al acestui portret concluzionează trăsătura de idealitate şi sentimentalism, aşadar de sustragere de la oricare perspectivă realistă. Pasivitatea completă a tânărului portretizat (*El era într-o dispoziţiune leneşă şi călduroasă pe care-ar fi dat mult ca D-zeu s-o eternizeze*) are implicaţii profunde la nivelul dinamicii textului, retrăgând ancorele poeticii realiste fixate în social, referenţial, obiect spre privirea introvertită, autocontemplativă a acestui actor marginal purtător al măştii auctoriale, aşadar, transferând acestei poetici mărcile autoreflexivităţii prin excelenţă (tabloul social devine un pretext pentru această privire autocontemplativă, pentru un narcisism auctorial de tip romantic).

Singura secvenţă cu date preliminare evenimenţiale (intrarea consulului rus şi dialogul început cu o tânără doamnă) este extrem de fragmentară şi are coordonatele pasionale romantice: consulul refuză oferta tinerei doamne în numele iubirii, al inimii („*Şi ţi-o repet dar, adaose, eşti cea mai graţioasă femeie din lume şi nici îţi poţi închipui cum îmi e de simpatică toată arătarea dumitale, şi chiar de-aş simţi aplecări cari să-mi nesfiinţească amorul meu, am o voinţă tare doamnă, te iubesc şi nu te iubesc, te ador şi nu te ador. […] Crede-mă că m-aş arunca în foc pentru dumneata, că de cîte ori te văd mi s-aprind creierii şi nebunesc ca un copil, dar inima…inima…ce vrei să-i fac, doamnă, ca să tacă…”* (Ibidem, 516).

Programat ca un text cu deschidere spre investigaţia socială de tip documentarist (căutarea acelor documente umane definitorii, reprezentative), fragmentul *Aur, mărire şi amor* deviază de la program, deturnând tehnica portretului de la codurile realiste tranzitive şi reprezentative la cele romantice, dezancorate social, autoreflexive şi intranzitive; mai mult, prin intermediul acelui portret-surogat pentru figura auctorială, poetica acestui text abandonează obiectul supus investigaţiei (socialul) devenind un text despre propriul său autor.

Bibliografie:

1. Beşteliu, Marin, *Realismul literaturii fantastice*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1975.

2. *Conceptul de realism în literatura română*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.

3. Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.

4. Eminescu, Mihai, *Poezii. Proză literară*, vol. II, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978.

5. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.

6. Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.

ERROR, IMPIETAS AND AUCTORITAS IN OVID'S METAMORPHOSES

Iulian-Gabriel Hruşcă
Assist., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In this paper, we will emphasize various aspects related to error, impietas and auctoritas in Ovid's Metamorphoses. Error and impietas are closely related to the notions of hamartia and hybris as they are reflected by the Greek tragedians. For instance, for Aeschylus, the divinity was the embodiment of good, truth and beauty. His characters are guilty and the received punishments are well deserved. The mistakes, the 'sins' are expressed by the term of hybris. In Metamorphoses, Ovid seems at first glance to go on the same coordinates as Aeschylus: when a character commits an act of impiety towards the divine authority, he is punished justly. However, let us remember that Ovid created during a dictatorship. The ideas of an author could not have been openly expressed. That is why, in that period, literature often was strewn with malignant allusions and symbols. In Metamorphoses, the act of impiety made by a character - and not just any character, but an artist - appear to us, if we interpret it in a secondary key, small or insignificant compared to guilt and discretionary applied by an abusive authority. We could speak about a kind of error made by an artist totally dedicated to his art, reminding us of the famous phrase carmen et error.

Keywords: hybris, hamartia, impietas, error, auctoritas

The Metamorphoses of Ovid are a mythological poem focused on the theme of metamorphosis. Through this mythological epos, Ovid intends to revitalize the myth and to configure a profound view of the world: matter is in a continuous transformation, but by the will of a deity it is ordered, going from chaos to cosmos, from rusticitas to urbanitas, from primitivism to civilizational and cultural acquisitions of Rome. Despite the constant change of matter, Ovid emphasizes, however, that certain aspects never change: amor, pulchritudo, veritas, iustitia and so on. Amor, especially, defeats and dominates everything. So we can speak at Ovid about a philosophical and mythological vision of the world. Nevertheless, we have to be aware that Ovid did not intend to create a philosophical treatise or an exposure of religious dogmas, but he was concerned, in particular, by the beauty of the mythological universe that he sought to transfigure poetically. The Latin poem is, eventually, a poetic work that reflects

various mythological episodes focused on metamorphosis. It remains questionable whether Ovid sought only to revitalize the mythology, in an imaginary universe, without saying more about his times – a period marked by dictatorship, by the suppression of various freedoms – for the delight of a refined and often dissatisfied audience. The myths highlighted by Ovid could be interpreted, certainly, purely from a mythological and poetic perspective, but certain aspects of Metamorphoses tend to say more. One such issue is related to the acts of impiety. The mythological coordinates tell us that a human being should always be respectfully to a god otherwise he commits an act of impiety. If an impietas was committed, a man is punished justly by the gods. One might conclude that Ovid purely reflects mythological episodes where gods as Jupiter, Juno, Minerva or Apollo use to punish mortals because of their evident guilt. Nevertheless, we know that Romans used to reinterpret the Greek myths in order to reflect Roman aspects and ideas. In fact, they changed Greek mythology in four ways:

"(1) they refocused the myths, redefining the characters of the gods and shifting the emphasis to those they considered especially important; (2) they historicized the myths, attaching them to real events and individuals in Roman history; (3) they politicized the myths, making them serve the needs of the Roman state; and (4) they reinterpreted the myths to reflect Roman ideas and values."[1]

Even more so in the case of Ovid, which was one of the great poets of the first long dictatorship of Rome, myths acquired unforeseen meanings. These subtle rendered aspects were supposed to be an opportunity for meditation or for amusement of a refined audience. Such a problem arises when we discuss the acts of impietas reflected in Metamorphoses. Is it about a real act of impiety or about an apparent impietas that hides, in fact, tragic realities of that time? In this study, we will seek to analyze precisely this issue.

Error and impietas are closely related to the notions of hamartia and hybris (or hubris) as they are reflected, for example, by the Greek tragedians. In Greco-Roman antiquity, the meaning of the term hybris involved, in a first stage, the voluntary use of physical or verbal violence, usually by those who were strong against those who were weak, just for pleasure and representing an excessive arrogant attitude.[2] Aristotle makes reference precisely to this sense

[1] Stephen L. Harris; Gloria Platzner, *Classical Mythology: Images and Insights*, Mountain View, London and Toronto, Mayfield Publishing Company, 1995, p. 846.
[2] See Odd Magne Bakke, *Concord and Peace. A Rhetorical Analysis of the First Letter of Clement with an Emphasis on the Language of Unity and Sedition*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2001, p. 168 and William Barclay, *Palabras Griegas del Nuevo Testamento*, translated in Spanish by Javier-José Marin C., El Paso, Casa Bautista de Publicaciones, 2000, pp. 51-54.

of the term hybris. Thus, Aristotle tells us, in his Rhetoric (2.2.5-6), that the basic meaning of the concept of hybris referred to committing physical or verbal violence to humiliate a victim. Those prone to commit a hybris would be rather young and rich people, because they are generally convinced that they are better than the others. This first meaning of the concept refers to the attempt of ancient people to avoid a dishonorable and abusive behavior generated by hybris and could not imply anything else from the part of others than blame. The ancients aimed, therefore, to avoid shame/ αἰδώς and to prove that they have honor/ τιμή. For now, the semantic area of the term hybris was not involving the internalization and the awareness of guilt, so it was not including the notion of sin as we understand it today. [3] In the mentality of the ancient Greeks there was no word for sin or, at least, for this sort of sin. However, the need for such a notion was strongly felt: "Because Greek has a word for error (hamartia) but not for sin, some poets - especially Hesiod (7th century BCE) and Aeschylus (5th century BCE) - used hubris to describe wrongful action against the divine order. This usage led to the modern sense of the term."[4] And, we will add, this second usage of the term hybris led to the Latin term of impietas. In literature, history and mythology, this last meaning appears to be the most appropriate. By hybris, by committing an act of impietas not only the human laws are brutally violated, but also the laws of nature and the divine laws. Hybris appears to be the most appropriate Greek term for sin. However, also in this sense of the notion, we point out that it was not referring, eventually, to sin as it is defined in Christianity, but to everything that exceeds the measure, to the excesses of all kinds. In the dictionary, hybris and its derivatives have the following meanings: (ἡ) ὕβρις, ὕβρεως n. - everything that exceeds the measure; (as feeling) pride, insolence, excessive passion; (as action) violent deed, outrage; ὑβριστικός adj. - who abandons himself to excesses, which refers to violence etc. or ὑβρίζω vb. - to behave excessively, to have exaggerated behavior, to be arrogant, impertinent, to speak or to act with great arrogance, to be proud, to have no limits, to be unchaste etc.[5] The person who allowes to be driven by hybris has no boundaries, he is arrogant, vainglorious, he has an insatiable lust for power, almost one of demonic nature. Trapped by this blinding passion, the person in question is too confident in his own forces and heads, ultimately, to destruction. Such behavior, characterized by hybris, causes the disapproval of others and brings the divine vengeance/ νέμεσις, as well.

[3] See http://www.britannica.com/topic/hubris (November 30, 2015).
[4] *Ibidem*.
[5] See Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1950, pp. 1981-1982.

For a better understanding of the way in which Ovid reflected the concept of hybris/ impietas at literary and mythological level, it is important to explain what it meant this concept for each of the Greek tragedians, respectively for Aeschylus, Sophocles and Euripides.

For Aeschylus, the divinity was the embodiment of good, truth and beauty. His characters are guilty and the received sentences are well deserved. The mistakes, the 'sins' are expressed by the term of hybris. The lack of self-control, the reckless and reprovable acts entail, inexorably, a punishment. The god helps the man who runs to perdition and teaches him to become wise through suffering. Suffering is absolute knowledge. All the acts that violate the laws of nature are punished by the gods.

Always in the tragic conflict from the plays of Aeschylus we encounter the moral law. His heroes have the conscience of values and they confront an hostile destiny. For Aeschylus, destiny is not blind and does not punish innocent people, but embodies the moral ideal of justice. Destiny is the right and proper law for Aeschylus, not a blind law. Finally, destiny punishes a deed that could be characterized by hybris.

Unlike Aeschylus, Sophocles treats different the concept of hybris. At Sophocles, the heroes confront also their destiny – exactly how does Oedipus -, but without having the consciousness of their guilt, and the gods do not always embody the theodicy. Aeschylus believes in the harmony of the divine world and believes that this order can descend into the human spirit. Sophocles shares this belief into the harmony of the divine world, but limits it to the sphere of Olympus and do not believe this could descend into the human spirit. Sophocles manifests veneration for divine order, but also admiration for human heroism. For Sophocles, the punishments of heroes come from divinity, as in Aeschylus's plays, but are not proportionate to hybris. At Sophocles, the god is almighty, but we can not know him and we can not know what he thinks. Although man commits a hybris, he is not aware of what he commits and the punishment received is usually far too harsh and unjustified. In Aeschylus's plays, the characters had the consciousness of guilt and they received a well deserved punishment, but in Sophocles' plays they do not have this consciousness of guilt and the divinity does not embody justice, but the unlimited power of divinity in relation to the human being, which is instead fragile and humble. For Sophocles, the concept of hybris reveals the courage and fortitude of those who are oppressed and not the divine justice. The tragic poet Sophocles rejects the states of mind in which instinct dominates reason.

The thinking of Euripides about gods is governed by reason, not by piety as in the plays of Aeschylus. Instead of theodicy, now reigns arbitrary and hazard, hence Euripides's resignation and his opinion that tyrants rule the world without gods. In Euripides's plays, from theodicy (except the play The Bacchantes, where we find the return to faith as a regeneration force in a world without piety) we arrive to an unjust and hostile divine world. Man is helpless and he always aspire to virtue.

For Aeschylus, the notion of hybris was a religious and a moral mistake. For Sophocles, hybris was a sort of error, as well. For Euripides, the concept of hybris is profane, desacralised, it reflects the tyranny and it is based on the conflict between justice and hope.

For Ovid, the notion of hybris/ impietas is difficult to approach. The poet himself received many labels, modern scholars characterizing Ovid, in Metamorphoses, for example, either as an 'Augustan' or as an 'anti-Augustan' poet. There were even interpretations according to which Ovid was merely a poet of his time, so he was neither 'Augustan', nor 'anti-Augustan'.[6] The way in which Ovid approaches the concept of impietas and the fact that the poet lived under a dictatorship – usually, a person living under a dictatorship is not very fond of the dictator in question (except, indeed, the numerous fanatics and opportunists; however, in this respect, Ovid is out of question) –, prompts us to think of an exquisite poet who criticizes, without being a fervent 'anti-Augustan', the slippages of the regime in a subtle and enciphered manner. At least this would result from what follows.

The intentions of the Latin poet seem difficult to decipher and to classify. As we will see, Ovid avoided univocity almost always with his characteristic skill. His myths can be interpreted in different keys. To exemplify this feature of the Ovidian myth, we will refer to the mythological episode of the young weaver Arachne. If we remain within the traditional framework of mythology, this myth reflects the traditional view of the ancients concerning the punishment of an act of impietas.

Arachne, a young weaver from Lydia, the daughter of Idmon from Colophon, famous for the artistry with which she was weaving her tissues, defies, because of her skill, the goddess Minerva, the patron of weavers:

"Maeoniaeque animum fatis intendit Arachnes,/ quam sibi lanificae non cedere laudibus artis/ audierat." (M. VI, 5-7)

[6] G. Karl Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1975, pp. 213-214 and further.

"Then she thought of young Arachne,/ The girl of Maeonia, and what doom/ Would come upon her, for Arachne dared/ To rival Pallas at the loom, to think/ Herself superior in art."[7]

The goddess descends from Olympus to see the tissues of Arachne, initially disguised as an old woman. A contest starts between the two: Minerva pictures on her tissues the twelve gods of Olympus and creates scenes that depict the punishments received by those mortals who tried to rebel against the divine order. In turn, Arachne weaves wonderful tissues where are depicted love scenes between gods and mortals:

"Non illud Pallas, non illud carpere Livor/ possit opus." (M. VI, 129-130)

"Not even Pallas nor blue-fevered Envy/ Could damn Arachne's work." (H.G., p. 151)

Angered, the goddess tore her tissues and hits Arachne with a wand on her forehead:

"doluit successu flava virago/ et rupit pictas, caelestia crimina, vestes,/ utque Cytoriaco radium de monte tenebat,/ ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes." (M. VI, 130-133)

"The gold-haired goddess/ Raged at the girl's success, struck through her loom,/ Tore down the scenes of wayward joys in heaven,/ And with her shuttle of Cytorian boxwood/ Slashed the girl's face three times and then once more." (H.G., p. 151)

Angry, desperate, Arachne tries to hang herself, but Minerva does not let her die, but instead transforms her into a spider, doomed ever since to weave her web at infinity.[8]

If we interpret this myth in an Aeschylean key, we can say that Arachne committed an act of impiety. She did not understand her minor place in comparison with that of a goddess:

"The cosmic status of characters is ordinarily persistent, immortals remaining immortals, mortals remaining mortals, and so on, although a few mortals are elevated to a higher status in the cosmic hierarchy. For the most part, however, a being remains in the cosmic category of birth and is expected to behave accordingly. Any mortal who acts as though he or she were equal or superior to a deity in some respect is likely to incur the wrath of the deity, and the same is true of a minor deity who ventures to compete with a major deity. "Know thyself," as the Delphic maxim expresses it. That is, understand your place in the scheme of things."[9]

---

[7] Ovid, *The Metamorphoses*, translated and with an introduction by Horace Gregory, New York, The Viking Press, 1958,
p. 147. The other translations by Horace Gregory will be marked with the initials of the author and with the proper page number.

[8] See Anca Balaci, Mic dicționar mitologic greco-roman, București, Editura Științifică, 1966, pp. 60-61.

[9] William Hansen, *Classical Mythology: A Guide to the Mythical World of the Greeks and Romans*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 204.

She claimed to be unsurpassed in her art (in the art of processing wool and we know that the cosmic provinces of Minerva included this domestic craft), which involved inclusively the idea of overcoming deities. Eventually, the goddess punished rightfully Arachne for her foolishness and for her lack of piety. The goddess did not make any mistake. Minerva punished only the exaggerated claims of the young weaver from Lydia. The character was guilty and the punishment received was well deserved. The goddess helped the man who ran towards perdition and she taught him to become wise through suffering. The suffering is the absolute knowledge. This myth can be considered, eventually, an aetiological one, because it explains how spiders appeared.

But in Ovid's Metamorphoses, this myth could be interpreted also from another perspective, closer perhaps to the view of Sophocles or of Euripides and remaining, however, a strict Ovidian and Roman signification of the mythological episode, specific to the Augustan Age. In the period of Augustus, says Pierre Grimal, not a single literary work could be considered innocent. Even when the literary work had mythological characters as subject, it was always possible to discover malignant intentions and symbols.[10]

Indeed, in the myth of young woman Arachne, Ovid speaks rather about an apparent impietas. It was well known in the age the similarity established between Jupiter or Apollo, on the one hand, and Augustus, on the other hand, emerged from the tendency of Romans to politicize the myths. Also it was well known the parallel made between gods and a person empowered with imperium, an authority in fact. The first level of interpretation says that a mortal has no right to consider himself equal or superior to a deity in some respect. But at the second level of interpretation, we know that Ovid makes a parallel between gods and Augustus and criticizes the abusive relation between those who have auctoritas and the subjects, especially when the subjects are artists and artisans, as was Arachne, for example. The question at issue here is whether those who represent authority are truly superior in every respect. The relation between a deity and a mortal has to be marked by pietas, otherwise it would be a religious and a moral mistake (the first stage of approaching the notion of impietas), but the relation between a powerful mortal and a normal one has to be marked by tolerance, clemency and understanding, not by suppression or other punishments (the second stage of approaching the notion of impietas; a sort of error here - the artist was not cautious enough - rather than a

[10] Pierre Grimal, *Literatura latină*, translated in Romanian by Mariana and Liviu Franga, București, Editura Teora, 1997, p. 271.

real impietas). The suppression and the persecution of an artist because of his art - and we know that such episodes occurred during the reign of Augustus - was not justified by anything, even when this suppression was ordered by an emperor. Ovid was sure that in poetry and through poetry, a poet was superior to an emperor.

His character has no awareness of committing an impiety – Arachne knows that she is unsurpassed in her art and she does not understand why she should be ashamed because of this reason-, and the punishment received is usually too high and unjustified, as it happens in Sophocles' plays. God is almighty, and the human being is fragile and is humiliated in the end. However, Ovid goes further than Sophocles in a personal manner. This second level of interpretation is justified if we consider that Ovid evolved as a poet under a dictatorship. The ideas of an author could not have been openly expressed.

As we mentioned, it was well known, in the era, the comparison between Jupiter and Augustus. Jupiter was the most important of the gods and Augustus was the most important among men, and Arachne enters in competition with Minerva precisely with a scene that depicts Jupiter in a blamable hypostasis.

But Arachne was a mere mortal, of humble origin, while Minerva was a powerful deity. Ovid insists especially on this humble origin of the weaver to highlight the gap between her and the goddess, just as between an artist and an emperor was an enormous difference of status:

"non illa loco nec origine gentis/ clara, sed arte fuit." (M. VI, 7-8)

"The girl/ Had neither family nor proper place; / Her art alone had given her rewards." (H.G., p. 147)

The competition with a person invested with imperium and auctoritas is dangerous and risky.[11] Not only the myth of Arachne, but also other mythological episodes (the legend of Orpheus, the myth of the Emathides or of the Pierides, the episode of Daedalus and Icarus and so on) reveal, in Ovid's Metamorphoses, a sort of pessimism as regards the fate of an artist. Artifex ends badly. Nevertheless, he never denies his essence, his talent and value, but rather he is defiant through his talent itself and this even after he is transformed and reduced to a humble existence, in which he no longer can express his talent or ideas.

In Metamorphoses, the act of impiety made by a character - and not just any character, but an artist - appear to us, if we interpret it in a secondary key, small or insignificant compared

[11] See Patricia J. Johnson, *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2008, pp. 117-121.

to guilt and discretionary applied by an abusive authority. We could speak about a kind of error made by an artist totally dedicated to his art, reminding us of the famous phrase carmen et error.

BIBLIOGRAPHY

English translations:

1. Ovid, The Metamorphoses, translated and with an introduction by Horace Gregory, New York, The Viking Press, 1958.

Studies, works and dictionaries:

1. Bakke, Odd Magne, Concord and Peace. A Rhetorical Analysis of the First Letter of Clement with an Emphasis on the Language of Unity and Sedition, Tübingen, Mohr Siebeck, 2001.
2. Bailly, Anatole, Dictionnaire Grec-Français, Paris, Hachette, 1950.
3. Balaci, Anca, Mic dicționar mitologic greco-roman, București, Editura Științifică, 1966.
4. Barclay, William, Palabras Griegas del Nuevo Testamento, translated in Spanish by Javier-José Marin C., El Paso, Casa Bautista de Publicaciones, 2000.
5. Galinsky, G. Karl, Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1975.
6. Grimal, Pierre, Literatura latină, translated in Romanian by Mariana and Liviu Franga, București, Editura Teora, 1997.
7. Hansen, William, Classical Mythology: A Guide to the Mythical World of the Greeks and Romans, Oxford, Oxford University Press, 2005.
8. Harris, Stephen L. and Platzner, Gloria, Classical Mythology: Images and Insights, Mountain View, London and Toronto, Mayfield Publishing Company, 1995.
9. Johnson, Patricia J., Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2008.

Websites:

1. http://www.britannica.com/topic/hubris (November 30, 2015)

LUDIC MECHANISMS IN JOHN FOWLES'S THE MAGUS

Irina Dincă
Assist. Prof., PhD, West University of Timișoara

Abstract: This paper will focus on the way in which a set of complex ludic mechanisms are developed in John Fowles's The Magus, an experimental novel which configures an endless network of intertextual clues that cannot be univocally decoded. The laborious fictional worlds imagined by Fowles in his novel are shaped as circular labyrinths of misleading cultural symbols. Essential myths and literary allusions are mingled and reshaped in a postmodern game of infinite mirrors. The delusive postmodern construction implies a series of ludic techniques, the intertextual insertions induce a theatrical atmosphere, the roles are continuously multiplied and interchanged, the scenery is permanently reinvented, the characters have fluid identities. The reader is captured in the fictional network of polyphonic scenarios created by the magus, the puppeteer animating his marionettes, giving them the illusion of freedom.

Keywords: John Fowles, ludic mechanisms, intertextuality, fictional worlds, fluid identities

Acest demers hermeneutic îşi propune să urmărească modul în care variate mecanisme ludice se împletesc în configurarea structurii complexe a romanului *Magicianul*, publicat de John Fowles în 1965 şi revăzut în 1977. În acest roman experimental, John Fowles se joacă abil cu nodurile subtile ale unei nesfârşite reţele de aluzii intertextuale care refuză să se lase univoc decodificate. Laborioasele lumi ficţionale imaginate cu voluptate de John Fowles într-un delicios joc „de-a ce-ar fi", în percutanta formulă lui Toma Pavel, presupun coexistenţa a cel puţin „două nivele diferite la care se desfăşoară jocul"[1], între care naratorul şi personajele sale pendulează cu degajare. Aşadar, jocul de-a ficţiunea implică imaginarea unor structuri complexe, generând o pluralitate de lumi posibile, dispuse pe mai multe niveluri de (i)realitate ficţională, extrapolând formula lui Basarab Nicolescu[2], fiecare cu legile lui proprii. Lumile

[1] Toma Pavel, *Lumi ficţionale*, Traducere de Maria Mociorniţă, Prefaţă de Paul Cornea, Editura Minerva, Bucureşti, 1992, p. 91.
[2] Basarab Nicolescu, *Noi, particula şi lumea*, Ediţia a II-a, Traducere de Vasile Sporici, Editura Junimea, Iaşi, 2002, p. 142: *Nivelul de realitate* este definit de Basarab Nicolescu drept „un ansamblu de sisteme aflate mereu

ficţionale din *Magicianul* iau forma unor labirinturi circulare, garnisite cu derutante simboluri culturale. Mituri esenţiale şi aluzii culturale sunt imbricate, reconfigurate şi transfigurate într-un joc de oglinzi infinite. Construcţia postmodernă a romanului implică o serie de tehnici ludice, inserţiile intertextuale induc o atmosferă teatrală, rolurile devin interşanjabile, multiplicându-se neîncetat, decorul este mereu reinventat, personajele au identităţi fluide. Cititorii, deopotrivă cu personajele, cad în mrejele unor fascinante reţele ficţionale, vraja fiind nutrită de scenariile polifonice regizate de magicianul-povestitor, păpuşarul care îşi animă cu agilitate marionetele, creându-le iluzia libertăţii.

I. Nodurile şi semnele *jocului de-a Dumnezeu*

„Dar în jocul de-a Dumnezeu, noi am pornit de la premisa că în realitate totul e ficţiune şi, totuşi, nici o ficţiune nu este necesară. Zâmbi: M-ai făcut să spun mai mult decât aveam de gând.”[3] Fermecătorul romancier John Fowles ştie întotdeauna cum să spună mai mult decât părea că intenţionează şi, totodată, mai puţin decât s-ar fi aşteptat, într-un dozaj infinitezimal de sugestie şi mister, de vrajă şi suspans, de cutezanţă şi retractilitate. În romanele sale polimorfe, *totul este scriitură*, o nesfârşită reţea de *noduri şi semne* întreţesute cu migală, în care indiciile intertextuale şi pistele interpretative nu pot fi decodate ca simple şarade, cu un singur răspuns posibil. Ficţiunea este omniprezentă, însă ea nu impune un singur tipar încremenit, ci o multitudine de variante instabile, în continuă mişcare, din care cititorul are libertatea, mai mult sau mai puţin limitată, desigur, de a-şi (re)configura propriul scenariu. Captivantul roman din 1965 al scriitorului englez, *Magicianul*, construieşte un asemenea labirint iluzoriu, sinuos, proteic, în care zidurile certitudinii se prăbuşesc unul după altul şi sunt retrasate iar şi iar, firul Ariadnei se multiplică deconcertant, se rupe brusc şi iar se reînnoadă, iar Minotaurul îşi schimbă necontenit măştile, aducând la suprafaţă reflexele groteşti ale monştrilor ce zac ascunşi în tenebrele subconştientului. Complexul joc de-a divinitatea nu (de)construieşte doar ţesătura plurisemantică a literaturii, ci şi „pânza foarte subţire” a convenţiilor – „ficţiuni necesare” – sub care germinează o infinitate de posibilităţi. Romancierul-păianjen îşi urzeşte ostentativ plasa de cuvinte, ca într-un dans buf, pe ritmuri

sub acţiunea unui număr de legi generale” proprii, inadecvate celorlalte niveluri de Realitate existente, iar saltul dintr-un sistem de referinţă într-altul adecvat explică paradoxurile inerente unei Realităţi polivalente.

[3] Voi cita fragmentele din roman din ediţia: John Fowles, *Magicianul*, Traducere din limba engleză de Livia Deac şi Maria Chiţoran, Editura Polirom, Iaşi, 2013.

când romantic-desuete, când senzual-insolente, uneori de-a dreptul agresiv-sadice, alteori neaşteptat de gracil-enigmatice, absorbindu-şi deopotrivă personajele şi cititorii în vârtejul narcotic al poveştii, unde „orice se putea întâmpla”.

Magicianul este romanul unor experienţe ce glisează subtil între mit şi poezie, între un impetuos *déjà vu* ce reinterpretează întâmplările prin prisma scenariilor arhetipale ale antichităţii greceşti şi un rafinat *déjà lu* ce le învăluie într-o subtilă patină livrescă. Nicholas Urfe este, la cei 25 de ani ai săi, un blazat absolvent de Oxford, instalat confortabil într-o carapace de clişee, de vanităţi şi capricii care îl izolează afectiv de ceilalţi, incapabil să iasă din sine, să se ataşeze, manipulându-le degajat pe fetele seduse facil şi părăsite fără remuşcări, dus de valul unei existenţe inerţiale, fără mize şi fără responsabilităţi. Un timid început de relaţie înmugureşte odată ce o întâlneşte pe expansiva şi totuşi atât de fragila Alison, ce îl induce în eroare pe detaşatul Nicholas cu aerul ei de independenţă şi frivolitate, dincolo de care se ascunde o „anemonă de mare, care se lipeşte la fiecare atingere”. Tensionata relaţie a celor doi se frânge odată cu plecarea lui Nicholas în Grecia, ca profesor de engleză la un colegiu-internat de pe superba insulă Phraxos, care îl transpune dintr-o existenţă previzibilă într-un univers echivoc, alunecos şi periculos, palpitant şi înfricoşător. Grecia înseamnă pentru Nicholas întâlnirea cu inefabilul şi cu inexplicabilul – „Îmi trebuia un nou mister” de dincolo de cuvinte – , cu prezenţa feminină, îmbietoare şi, în acelaşi timp, rezervată a alterităţii şi, mai ales, cu o oglindă în care să-şi descopere adevăratul chip, de sub straturile de fard ce îl falsificaseră şi îl uniformizaseră până la opacitate: „Când acele ultime raze de lumină mediteraneană s-au abătut asupra lumii care mă înconjura, totul mi s-a părut de o frumuseţe perfectă; dar când m-au atins pe mine, le-am simţit ostilitatea. Păreau corozive, nu purificatoare. Era ca începutul unui interogatoriu în lumina proiectorului, vedeam prin uşa deschisă masa de tortură cu chingi şi eul meu; bătrânul meu eu ştiind încă de-atunci că nu va fi în stare să reziste. Era teama terifiantă de dragostea care reduce la esenţă; căci m-am îndrăgostit din prima clipă, total şi iremediabil, de peisajul Greciei. A urmat de la sine un sentiment contradictoriu, enervant de neputinţă şi inferioritate, căci Grecia era ca o femeie senzuală, provocatoare, care mă ademenea să o doresc fizic şi în acelaşi timp păstra o distanţă aristocratică ce îmi interzicea orice contact.”

Chintesenţa Greciei este întruchipată de John Fowles în figura tutelară a magicianului Maurice Conchis, bizarul maestru de ceremonii de la vila Bourani, vrăjitorul ce controlează, când din umbră, când din lumina reflectoarelor, sforile ce îl transformă încet şi sigur pe Nicholas într-o marionetă nicidecum docilă şi, totuşi, hipnotizată de numerele de iluzionism

ale şarmantului păpuşar. Magicianul îşi păstrează pentru sine cel mai dificil şi, în aceeaşi măsură, cel mai palpitant rol, multiplicat sub cele mai contrariante măşti: Conchis îşi asumă, rând pe rând, în faţa lui Nicholas, eterogene ipostaze ale divinităţii, de la forţa fără chip din panteismul naiv la zeităţile brutale din panteonul grecesc, la figura aspră a unui Dumnezeu desprins din paginile Vechiului Testament ori la energia impersonală, drapată sub faldurile Hazardului. Conchis nu îi cere lui Nicholas să creadă, ci să pretindă că se lasă păcălit, subtilizând trăirea religioasă într-o experienţă estetică. În confruntarea cu cele mai insolite intruziuni ale autorităţii în intimitatea ultragiată a existenţialistului ateu şi agnostic, Nicholas se lasă treptat prins în mrejele unei stranietăţi dincolo de care, dacă nu acceptă supranaturalul, ghiceşte obscuritatea misterului şi acceptă „să trăiască în metaforă". După cum subliniază John Fowles în jurnalul său, într-o aserţiune aproape blagiană, arta este „această rezervaţie naturală de mister. Rolul ştiinţei este acela de a demola misterul; cel al artei, de a-l conserva"[4]. Reiterarea unor scenarii mitice, jucarea unor roluri prestabilite într-un ciudat teatru metafizic, hipnoza la care îl supune „clarvăzătorul" Conchis, experimentul psihologic care îl transformă într-un cobai sub narcoză, ritualul ezoteric al „judecăţii", cu alegerea între răzbunare şi iertare, decodarea valenţelor simbolice într-un periplu detectivistic sunt tot atâtea probe iniţiatice într-un halucinant *descensus ad inferos*. Perfidul „diavol" Conchis îl poartă pe Nicholas în iadul atrocităţilor unui război inutil, în bolgia psihologică a manipulării şi în tenebrele Hadesului unde Orfeu se pogorâse de bună voie în imposibila aventură de recuperare a Euridicei: „Eram din nou prizonierul unui mit, incapabil să-l înţeleg, dar conştient că întâmplările trebuiau să continue, oricât de sinistre ar fi putut deveni."

Însă cel mai crunt infern este pentru Nicholas cel al nesiguranţei, al rătăcirilor în cerc pe nisipurile mişcătoare ale iluziei, într-un decor de mucava în care „certitudinile" se topesc ca fumul, lăsând în urmă, precum în sinistra sală de judecată, o lectică goală, ascunzând un mister găunos, înveşmântat în cele mai stridente costume. Nicholas se îndrăgosteşte de o himeră: candida Lily Montgomery, „fantoma" din 1914, se preschimbă sub ochii lui, cu o viteză din ce în ce mai ameţitoare, în timida Julie Holmes, actriţa-profesoară de engleză, apoi în docta şi curajoasa psihiatră Vanessa Maxwell şi perversa zeiţă Io-Kali-Isis-Astarte, jucând-o cu dezinvoltură pe Desdemona, pentru ca, în final, cercul să se închidă şi „marioneta" lui Conchis să redevină Lily, fiica misterioasei doamne de Seitas. Până şi „transparenta" Alison, de o

[4] Idem, *Jurnale*, Selecţie de Anca Băicoianu, Traducere din limba engleză şi note de Radu Pavel Gheo, Editura Polirom, Iaşi, 2014, p. 343.

directeţe plictisitoare, de „poezie simplistă", îşi dezice, în cele din urmă, „lipsa de subtilitate" şi îşi asumă un rol ce îi sfarmă lui Nicholas şi ultima certitudine. Cu toată explozia de senzualitate implicată în aceste jocuri amoroase, sexualitatea este cu subtilitate transfigurată, pendulând între dragoste şi erotism, în sensul pe care Octavio Paz îl conferă „dublei flăcări" degajate de combustia sexuală, implicând „cristalizări, sublimări, perversiuni şi condensări care transformă sexualitatea şi, de cele mai multe ori, o fac de nerecunoscut"[5]. La rândul lor, personajele „nu sunt ceea ce par a fi", îşi leapădă măştile pentru a etala senin altele, într-o mascaradă infinită, regizată de cameleonicul Conchis, personaj construit parcă pe principiul cutiilor chinezeşti sau al păpuşilor *Matrioşka*[6], machete încapsulate în inima cărora se ascunde vidul: „Acum arăta ca Picasso, imitându-l pe Gandhi, la rândul lui imitând un corsar". Însă cea mai teribilă mască demiurgică sub care se ascunde Conchis este cea a „romancierului faţă în faţă cu personajul" său, a autorului omniscient, de o obiectivitate „fatală", care stabileşte cu detaşare regulile şi limitele *jocului* său *de-a Dumnezeu*.

II. Iluzionare şi de-jucare

„Mă comportasem întotdeauna ca şi când exista o a treia persoană care mă privea, mă asculta şi îmi punea notă bună sau rea – pentru comportarea mea. Un zeu. Sau un autor de romane spre care mă întorceam, şi eu eram personajul lui, în stare să facă exact ce trebuie ca să fie pe plac, vulnerabil la afronturile lui, capabil să se adapteze la tot ce credea că doreşte romancierul-zeu." Nicholas Urfe, (anti)eroul lui John Fowles din *Magicianul,* parcurge un anevoios şir de metamorfoze menite să elibereze fluturele din crisalidă, să sfâşie vălul livresc care ascunde sforile păpuşarului. Însă odată destrămat, coconul ce-i proteja nervurile vulnerabile, pe măsură ce Nicholas conştientizează că este doar un personaj prins în pânza rafinată a unui romancier-zeu – sau poate a unui diavol hâtru – , cercul libertăţii sale nu se lărgeşte, ci, paradoxal, se restrânge vertiginos. Atâta timp cât se comportă automat, tacit, inerţial ca un personaj, Nicholas se adaptează facil la scenariul prestabilit, se integrează conformist în tiparul (auto)construit, e o docilă şi previzibilă marionetă prinsă în legăturile invizibile ale convenţiilor. Blazatul Nicholas de dinainte de probele de foc ale lui Conchis nu

[5] Octavio Paz, *Dubla flacără. Dragoste şi erotism*, Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 13.
[6] Vezi Brian McHale, *Ficţiunea postmodernistă*, Traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 179. Brian McHale decelează, printre structurile ontologice din proza postmodernistă, modelul lumilor din cutii chinezeşti sau cel al păpuşilor ruseşti, incluse una în alta.

doar că nu iese din propriul său rol, de intelectual-existenţialist însingurat, mască sub care se ascunde capriciosul seducător fără scrupule, ci mai pretinde şi celorlalţi să nu se abată de la partitura pe care le-o distribuise: „Crima mea monstruoasă fusese păcatul originar, crima lui Adam, cea mai veche şi cea mai vicioasă dintre toate formele de egoism masculin: de a-i fi impus lui Alison să joace rolul personajului de care aveam nevoie eu. Era mai rău decât crima de lezmaiestate. Era o crimă de lèse humanité." De abia după ce se transformă, la rândul său, într-o jucărie în mâinile unui „romancier fără de roman", care îşi scrie capodopera nu cu ajutorul cuvintelor – care, „de la Hitler şi Hiroşima încoace", „au devenit ceaţă, o suprastructură fragilă" – , ci cu oameni absorbiţi în mascarada sa deconcertantă, Nicholas „înţelege ce e libertatea. Şi mai ales faptul că cu cât o înţelegi mai mult, cu atât o ai mai puţin."

Magicianul pune în scenă o înfruntare a unui personaj cu propriul său „creator", care ia cele mai năstruşnice chipuri, într-o sarabandă a măştilor care reiterează cele mai variate formule romaneşti, de la cea a naratorului omniscient ce îşi constrânge personajele să i se supună necondiţionat la regizorul avangardist ce îşi lasă personajele „în libertate", observându-le din umbră şi lăsându-se purtat de traiectoria lor imprevizibilă. Nicholas Urfe pendulează între personajul-mecanism, deconstruit şi reasamblat cu dezinvoltură de ceasornicarul dibaci, şi personajul-particulă, urmărit de la distanţă de observatorul ce e inclus şi el în jocul indeterminării, influenţându-l implicit. În cele mai intime momente, el se simte urmărit, testat, singurătatea sa este una iluzorie, autenticitatea îi este aparentă, iar spontaneitatea înăbuşită. Închis într-o colivie de cuvinte, mreje întinse de magicianul Conchis, „abil în reordonarea realităţii" maleabile, Nicholas întâmpină cu rezistenţa „apei faţă de ulei" sau a raţiunii faţă de „caraghios, absurd, emoţionant, poetic" numerele de iluzionism ale *charmeurului*, forţa lor de atracţie fiind direct proporţională cu repulsia trezită de potenţialul lor „sinistru" de manipulare şi anihilare a liberului arbitru. Orice joc implică o doză de iluzie – după cum surprinde cu subtilitate Johan Huizinga în *Homo ludens,* pornind de la etimologie, *inlusio* înseamnă, literalmente, „înjucare"[7] – , dar şi un mecanism „mereu şi mereu *de-jucat*" – preluând ingeniosul joc de cuvinte al lui Ilie Gyurcsik[8]. Irezistibila doză de farmec a experienţelor stranii ale lui Nicholas la vila Bourani, pe domeniul versatilului magician, decurge din pelicula de „irealitate" ce se interpune între „alesul" lui Conchis şi lume, printr-o înşelare a simţurilor

[7] Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere din olandeză de H. R. Radian, Cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 50.
[8] Ilie Gyurcsik, *Paradigme moderne: autori – texte – arlechini. Eseu de hermeneutică paradoxală*, Editura Amarcord, Timişoara, 2000, p. 100.

buimăcite de duhori pestilenţiale, de coruri nocturne, de „fantome" în carne şi oase şi, mai ales, de ispititoare jocuri erotice. „Teama de necunoscut, de inexplicabil, nu de supranatural" se împleteşte cu fascinaţia pentru inepuizabilul „hocus-pocus mitologic" înscenat de Conchis, declanşând un surogat estetic, intens livresc, de *mysterium tremendum*[9], sublimat într-o „vrajă" deopotrivă impusă şi asumată: „Ceea ce voiam de fapt să-i spun era că mă simţeam vrăjit şi că în mod absurd doream să fiu liber ca să fiu vrăjit."

Farsa lui Conchis suprapune deliciile şi supliciile mai multor tipuri de joc – de-a v-aţi ascunselea, baba-oarba, şah ori şaradă – reuşind să îl prindă în mrejele sale pe Nicholas nu doar prin „felul său de a face lumea să dispară", ci şi prin capacitatea lui de a imagina universuri alternative, „cu sensuri multiple", ce incită la o nesfârşită interpretare. Farmecul acestor jocuri decurge tocmai din faptul că Nicholas are în permanenţă acea „conştiinţă specifică de realitate secundă sau irealitate pură în raport cu viaţa pură", pe care Roger Caillois o recunoaşte printre trăsăturile esenţiale ale scenariului ludic[10]. Cea mai mare teamă a lui Nicholas nu e provocată de violenţa şi imprevizibilitatea scenariului, ci de perspectiva unei întreruperi brutale a farsei: pânza ficţională secretată de păianjenul-magician este nu doar de o frumuseţe ce înspăimântă, ci şi vulnerabilă la orice atingere, putându-se destrăma oricând. Ceea ce „cobaiul" colaborator la construcţia labirintului ficţional nu-i poate ierta lui Conchis nu este „că făcuse ce făcuse, ci că încetase să mai facă", întrerupând brutal fiecare act de iluzionare, deturnându-l iarăşi şi iarăşi spre un altul curmat în acelaşi mod: „Totul este atât de fragil. Ca pânza de păianjen. [...] Dacă ne-am purta într-un anumit fel, am putea să distrugem totul." Ceea ce îl menţine pe Nicholas prins în la(n)ţurile ficţionale ale *jocului de-a Dumnezeu* al lui Conchis este tocmai senzaţia de prospeţime conferită de „sentimentul că pătrunsesem în lumea miturilor – o experienţă care fizic dădea senzaţia, clipă de clipă, de a fi fost în acelaşi timp tânăr şi veşnic. Ulise mergând să o întâlnească pe Circe, Tezeu în drum spre Creta, Oedip în căutarea destinului. Nu-mi era posibil să-l descriu. Nu era un sentiment literar, ci un sentiment misterios, prezent şi concret, de entuziasm, de a fi în situaţia în care orice se poate întâmpla. Ca şi cum lumea fusese reinventată în aceste ultime trei zile doar pentru mine."

[9] Vezi Rudolf Otto, *Sacrul – despre elementul iraţional din ideea divinului şi despre relaţia lui cu raţionalul*, Traducere de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
[10] Roger Caillois, *Eseuri despre imaginaţie*, Traducere de Viorel Grecu, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 258.

III. Jocurile livreşti

„Povestirea, naraţiunea, istoria se aflau cuprinse în natura lucrurilor, cosmosul exista pentru povestire, nu povestirea pentru cosmos.” Zâmbetul ironic-şarmant al magicianului lui John Fowles concentrează într-un gest simbolic detaşarea implacabilă a naratorului omniscient – a celui care are „privilegiul de a şti mai mult” – şi, totodată, autoritatea jucăuş-maliţioasă a creatorului omnipotent, graţie căruia „ceea ce putea să nu (mai) fie este”. Cosmosul laborios construit de John Fowles în *Magicianul* nu este altceva decât un intricat labirint circular, livresc, autoreflexiv, în care coridoarele se întretaie şi se bifurcă halucinant. Povestirea recreează ludic lumea într-o mereu reluată rescriere a textelor esenţiale – piesele lui Shakespeare, cu precădere, dar nu lipsesc nici aluziile culturale la scenariile mitice ori citatele decupate din T.S. Eliot ori Ezra Pound, recontextualizate şi frapant însăilate în pânza postmodernă a lui Arahne. Inserţiile intertextuale învăluie întâmplările într-o atmosferă teatrală, rolurile se multiplică şi se intercalează ameţitor, decorurile se schimbă ostentativ, personajele îşi asumă replicile cu conştiinţa inconsistenţei lor, gesturile sunt îngroşate, chipurile se ascund sub straturi de fard, identităţile se dizolvă ca fumul. Experimentul la care este supus Nicholas Urfe cuprinde un debusolant şir de *quiproquo*-uri, fără ca într-un final măştile să cadă şi „adevărul” să iasă la iveală. De fapt, „nu există adevăr dincolo de magie”, orice încercare de a decoda indiciile risipite cu generozitate de Conchis riscă să facă iremediabil „confuzia şi mai confuză”, cosmosul de hârtie ce susţine fragilul castel din cărţi de joc al ficţiunii este doar o machetă caleidoscopică pe care se brodează iluzia.

Pelicula livrescă învăluie Grecia lui Nicholas Urfe, care nu este decât „o imagine” desprinsă din paginile unei cărţi, developată pe fundalul clarobscur al unor experienţe literare, reiterări ale unor texte adânc întipărite în imaginarul cultural postmodern. Nicholas Urfe resimte „fascinaţia fatală pe care o exercită Circe”, a cărei vrajă insinuantă concentrează chintesenţa Greciei, şi se lasă absorbit „în adâncul celui mai straniu labirint din Europa”, sub masca unui Tezeu candid, în aşteptarea unei Ariadne care să îl poarte spre centrul poveştii, unde se adăposteşte Minotaurul, demiurgul cu o mie de feţe, proteicul, mereu în eschivă, vrăjitorul Conchis. Odată ce decorul de mucava se destramă, sub bagheta lui magică, o nouă scenă se înfiripează, iar Nicholas Urfe alunecă imperceptibil într-o nouă poveste, devenind, succesiv sau simultan, „încântat şi, evident, dezorientat, fericit, vesel şi singur, ca Alice în Ţara Minunilor”, solitar şi cutezător ca Robinson Crusoe în faţa necunoscutului, subjugat de mrejele

fanteziei ca „Pip din *Marile speranţe*, dominat de domnişoara Havisham" ori de avatarurile ei livreşti, împotmolit „într-o deasă reţea de ipoteze, ca un Gulliver modern legat cu nenumărate fire" de cel care trage din umbră sau din lumina reflectoarelor sforile ficţionale. Nicholas este atras în caruselul măştilor shakespeariene, plutind evaziv de la un rol la altul, pe razele convergente ale unei invizibile reţele intra- şi intertextuale în care sunt întreţesute *Furtuna* şi *Othello, Hamlet* şi *A douăsprezecea noapte*. „Anxietatea influenţei" atinge, în cazul lui John Fowles ultimul stadiu depistat de Harold Bloom, întrucât, după lectura *Magicianului,* printr-un bizar fenomen de influenţă inversă, textul shakespearian al piesei *Furtuna* ne lasă „impresia, printr-un straniu efect, că nu ar fi scris de precursor, ci dimpotrivă că poetul urmaş ar fi scris el însuşi opera definitorie a înaintaşului."[11] Acest efect de (re)scriere a *Furtunii* este sesizat şi de John Fowles în jurnalul său spre sfârşitul procesului de creaţie: „După toate lunile astea de lucru la *Magicianul*, astăzi mi-am dat seama brusc de paralelismele cu *Furtuna* – Prospero, Miranda, Antonio, Caliban"[12]. Însă Nicholas nu este doar un Ferdinand naiv şi sentimental, sfâşiat între farmecele diafane ale lui Ariel şi spectrele coşmareşti ale lui Caliban, un îndrăgostit care pătrunde pe teritoriul alunecos al unui „Prospero dement" în căutarea unei Mirande ispititoare. *Magicianul* nu este doar o pastişă transparentă şi facilă a *Furtunii,* ci un rafinat joc de oglinzi livreşti, care se reflectă unele în altele, creând iluzia unui spaţiu infinit. Decupajele şi aluziile intertextuale se articulează subtil sau ostentativ în urzeala romanescă din *Magicianul,* într-un palimpsest când straniu, când grotesc: „Trăiam opera unui legător fantezist care intercalase pagini din Kafka într-un roman de D. H. Lawrence."

Nicholas are conştiinţa difuză că este doar un personaj, urmărit îndeaproape de „autorul" său, simţind că până şi un gest intim precum o tentativă de sinucidere îşi pierde autenticitatea, dobândind o alură estetică, artificială, senzaţională, „cu semnificaţie": „Eu căutam să realizez moartea lui Mercutio, nu o moarte adevărată." Nicholas rămâne până în final captiv în „colivia" ficţiunii, fie că îşi acceptă rolurile prestabilite, fie că le respinge, fascinat şi, totodată, enervat de încărcătura lor livrescă, frustrat când este exclus din scenariu ori când bănuieşte că din „cobaiul principal" a fost retrogradat într-un palid „personaj secundar" ori când întrezăreşte că el este, de fapt, „antieroul" claustrat într-o insuportabilă *salle d'attente*. Printre jocurile (re)lecturii aflate în vizorul lui Matei Călinescu în incitantele sale analize din *A citi, a reciti* se regăseşte şi cel implicat de „«naratorul necreditabil», această categorie utilă

[11] Harold Bloom, *Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei*, Traducere din limba engleză şi note de Rareş Moldovan, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 62.
[12] John Fowles, *Jurnale*, ed. cit., p. 242.

din *Retorica romanului* de Wayne Booth", prin care cititorul este prins într-un „joc complicat de false aşteptări, surprize şi răsturnări de situaţii, de teorii construite din mărturii neadevărate şi simptome derutante"[13]. Conchis „joacă rolul unui magician ventriloc, provocându-l constant" pe Nicholas şi, implicit, „pe cititor să-i descopere scamatoriile"[14]. Astfel, el îşi asumă din start statutul de *unreliable narrator*, însăilându-şi propria poveste, (de)construindu-se ca personaj „valabil doar prin analogie", verosimil doar în aerul rarefiat al metaforei: „Obiectivitatea lui avea o dimensiune în plus, fatală, care semăna mai curând cu cea a romancierului faţă în faţă cu personajul decât a bătrânului, a omului schimbat ce se confruntă cu propria sa personalitate din trecut."

Nucleele narative urzite de Conchis sunt măsluite, asemenea zarurilor trucate cu care iluzionistul îl tentează pe Nicholas să trăiască „experienţa unui război într-o secundă", înfruntând „nebunia de a căuta moartea", acceptând (sau nu) pariul de a lua otrava dacă iese cifra şase. Hazard sau manipulare, pasivitate sau alegere – dilemele încapsulate în încercarea zarurilor trucate se regăsesc într-un alt nod epic de înaltă tensiune simbolică, episodul din timpul celui de-al doilea război mondial, în care Maurice Conchis se află în faţa unui cumplit *double-bind*: pus la zid de fanaticul colonel nazist Wimmel, are de ales între a ucide personal doi partizani sau a condamna indirect optzeci de oameni, inclusiv pe sine, la moarte. Nicholas se află şi el în faţa unei alegeri la judecata simulată de Conchis, are efectiv biciul în mână, liber să lovească sau nu, însă marja de discernământ şi cea de constrângere sunt greu de delimitat. Până la urmă, Nicholas învaţă să surâdă, la rândul lui, ironic, acceptând, odată cu zâmbetul lui Conchis, regulile implacabile ale *jocului de-a Dumnezeu*, îndrăznind să spere că alegerea poate să fie în mâinile sale, că piesele sunt interşanjabile şi că marionetele pot să-şi manevreze, la rândul lor, păpuşarii: „De data aceasta, ca să mai variem, marioneta era cea care avea să îl facă pe păpuşar să mai aştepte o zi." Dar cine este, de fapt, păpuşarul? Poate să fie Conchis sau dublul său feminin, misterioasa doamnă de Seitas, cea care dă cărţile pe faţă în final, însă la fel de bine aceştia pot să fie, la rândul lor, doar personaje-paravan pentru un romancier care dirijează detaşat pionii pe pestriţa tablă de şah a ficţiunii, cel care mânuieşte abil decorurile şi decide când, unde şi cum să coboare cortina, retezând, cu acel „simţ rizomatic" intuit de Gilles Deleuze şi Félix Guattari în *Mii de platouri*[15], nodul gordian al poveştii: „Dar labirintul nu are

[13] Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002), Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 162.
[14] Idem, *ibidem*, p. 163.
[15] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mii de platouri*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, Editura ART, Bucureşti, 2013, p. 37.

centru. Sfârşitul nu este decât un punct printre alte puncte înşirate pe o aţă. O tăietură de aţă făcută la întâmplare."

Ceea ce frapează dintru început în *Magicianul* este artificialitatea pe care John Fowles nu o drapează în vălurile ficţiunii, ci o exhibă şugubăţ, cu aerul dezinvolt al celui ce stăpâneşte cu măiestrie intricatul *joc de-a Dumnezeu*. Lumea sa ficţională este prinsă în piuneze ca într-o ramă în decorurile atent studiate de scenograful rafinat, care selectează cu gust pentru fiecare episod semnificativ câte o pânză a unui pictor în ton cu nuanţele poveştii, calculând meticulos efectele fiecărei înscenări. Peisajul ireal al insulei Phraxos pare desprins „dintr-o gravură a lui Hokusai", faleza lui Conchis, învăluită în „lumina blândă a soarelui de seară", îi apare lui Nicholas „ca un tablou de Claude Lorrain". Jocul de lumini şi umbre în care îşi face apariţia Lily Montgomery parcă ar fi decupat dintr-o pânză de Caravaggio, Julie este când o apariţie botticelliană, când o siluetă feminină *à la Renoir*, iar peisajul în care îşi face apariţia June pentru a-l atrage în cursă pe „cobaiul" Nicholas este „scăldat într-o lumină cenuşie, asemenea tablourilor lui Samuel Palmer". Reîntoarcerea lui Nicholas la Londra şi vizita inoportună la fostul apartament al lui Alison îi prilejuieşte un instantaneu ce pare „un peisaj contemporan pictat de Vermeer", iar reîntâlnirea cu aceasta se petrece pe fundalul unui desen „simplu şi plăcut ca o plajă pictată de Boudin". Într-un final, după ce pânzele sunt date brutal la o parte şi vălurile iluziei sunt înlăturate unul câte unul, scena rămâne goală, lumea rămâne suspendată, marionetele sunt abandonate într-un „prezent îngheţat", în care totul ar fi posibil şi nimic nu se mai poate întâmpla, într-o tăietură de maestru în *jocul de-a Dumnezeu*: „Teatrul era gol. Nu era un teatru. Poate că-i spuseseră că era un teatru şi ea îi crezuse, iar eu o crezusem pe ea. [...] Era logic, apogeul perfect al jocului de-a Dumnezeu, din care se retrăgeau. Eram singuri. Eram atât de sigur şi totuşi... după câte mi se întâmplaseră, cum mai puteam fi absolut sigur de ceva. Cum puteau fi atât de reci, de inumani – deveniţi subit indiferenţi? Abandonau partida după ce trucaseră zarurile."

Bibliografie:

1. Bloom, Harold, *Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei*, Traducere din limba engleză şi note de Rareş Moldovan, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

2. Caillois, Roger, *Eseuri despre imaginaţie*, Traducere de Viorel Grecu, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

3. Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002), Editura Polirom, Iaşi, 2003.

4. Deleuze, Gilles, Felix Guattari, *Mii de platouri*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, Editura ART, Bucureşti, 2013.

5. Fowles, John, *Jurnale*, Selecţie de Anca Băicoianu, Traducere din limba engleză şi note de Radu Pavel Gheo, Editura Polirom, Iaşi, 2014.

6. Fowles, John, *Magicianul*, Traducere din limba engleză de Livia Deac şi Maria Chiţoran, Editura Polirom, Iaşi, 2013.

7. Gyurcsik, Ilie, *Paradigme moderne: autori – texte – arlechini. Eseu de hermeneutică paradoxală*, Editura Amarcord, Timişoara, 2000.

8. Huizinga, Johan, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Traducere din olandeză de H. R. Radian, Cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.

9. McHale, Brian, *Ficţiunea postmodernistă*, Traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iaşi, 2009.

10. Nicolescu, Basarab, *Noi, particula şi lumea*, Ediţia a II-a, Traducere de Vasile Sporici, Editura Junimea, Iaşi, 2002.

11. Otto, Rudolf, *Sacrul – despre elementul iraţional din ideea divinului şi despre relaţia lui cu raţionalul*, Traducere de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

12. Pavel, Toma, *Lumi ficţionale*, Traducere de Maria Mociorniţă, Prefaţă de Paul Cornea, Editura Minerva, Bucureşti, 1992.

13. Paz, Octavio, *Dubla flacără. Dragoste şi erotism*, Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.

LOST IN TRANSLATION? THE BUILDING OF THE ORIENTAL OTHER IN LAWRENCE DURRELL'S JUSTINE AND ITS ROMANIAN TRANSLATION

Miruna Ralea
Assist. Prof., PhD, University of Bucharest

Abstract: The Alexandria Quartet, by Lawrence Durrell, depicts a group of European expatriates living in Alexandria, Egypt, in between the two world wars. The four novels in the Quartet oppose the West to the East, in an attempt to mediate between the two cultures. However, it could be argued that the Arab community remains silent, in the Orientalist attitude unmasked and analysed by Edward Said. This paper focuses on the first novel in the series: Justine. The analysis concentrates on ***translation*** *from a double perspective: first of all, cultural translation, used in the original text to mediate between cultures and to build the sense of alterity in the construction of the Oriental other, and secondly, textual translation and a different type of mediation, in Catinca Ralea's translation of the novel into Romanian. In some rare instances, the translation succeeds where the original might be said to have failed. Translation brings the original text into its afterlife - which is, in a way, the true task of the translator.*

Keywords: Lawrence Durrell, translation studies, Justine, cultural translation, English to Romanian translation

Lawrence Durrell is a very difficult to place author. Given the ambivalent nature of both his personality and his work, Durrell has always been placed somewhere between modernism and post-modernism - he is, to all intents and purposes, an *in-betweener*, but a convenient play on words can easily turn him into the *go-between* (which is relevant under the scope of this paper). Critics never seem to fully agree on him. Moreover, given the main focus of his literary work (*The Alexandria Quartet* included), and his life as a British expatriate in several exotic countries, he has been analysed mostly from a post-colonial perspective (again, an approach that is somewhere in-between, that mediates between two cultures), sometimes with a focus on his view on Oriental spirituality. *The Alexandria Quartet* is Durrell's most notable literary work and is a series of four novels: *Justine* (1957), *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1958) and *Clea* (1960).

The ostensible subject of *The Alexandria Quartet* is the clash between different cultures and the ensuing effects upon different individuals depicted as both major and minor characters. This has been identified as a long lasting interest with Durrell: critics have constantly related his novels to his disappointment with England and fascination with exotic cultures; moreover, the author himself spent most of his life as an expatriate by choice and subsequently transformed the essence of his foreign experiences into fictional matter. Thus, Harry Blamires writes:

Durrell called himself *an angry young man of the thirties* for his blistering attack on English smuggery and respectability in *The Black Book* (Paris, 1938) whose sexuality made it unpublishable in England. The book harks back to the ethic of Forster's *Where Angels Fear to Tread* in its contrasting polarities of England old and devitalized and the Mediterranean sunny and alive. Durrell was posted to British Information Offices in Cairo and Alexandria during the war, and this provided him with material for his *Alexandria Quartet*, a tetralogy of overlapping novels (…) which is a many-stranded record of life in a lushly evoked Alexandria. (Blamires 227)

This paper aims at focusing on the first novel only - *Justine.* In view of the above, it is perhaps odd that one should identify instances of Western bias in the building of the Oriental other in *Justine.* But indeed it is so. In *Orientalism* (1978) Edward Said speaks at one point of what it means to hold a "textual attitude" (Said 272); it is a fault that he finds with Western discourse in its treatment of the East. In a nutshell, he accuses Western narratives of having created a different East by means of a manipulative use of language and textuality. This strategy also provides a legitimate reason for European expansion in the East: since the real Orient is disappointingly different from the magical Orient in Western texts (Said speaks of "the betrayed dream"), the need for a coherent and orderly authoritative presence appears as a possible solution.

There are certain general traits which can be identified in the Western representation of the Orient. Said integrates most of them in a general impression of "eccentricity": the Orient is seen as a background for abnormal practices and customs pertaining mostly to the sexual realm; Said illustrates this tendency with examples from writers such as Flaubert, for instance, who recognizes that the grotesque images he uses pertain to a limited category but nevertheless uses them in his representation of the Orient.

With disenchantment and a generalized – not to say schizophrenic – view of the Orient, there is usually another peculiarity. Because it is made into a general object, the whole Orient can be made to serve as an illustration of a particular form of eccentricity. Although the individual Oriental cannot shake or disturb the general categories that make sense of his oddness, his oddness can nevertheless be enjoyed for its own sake. (…) The Orient becomes a living tableau of queerness. (Said 280)

This situation can be exemplified by many instances in the pages of *Justine*. To a certain extent, it is exactly the same situation: the Orient is perceived in general terms as a peculiar place, a place of queerness different from Western patterns. At some point, Justine's eccentricities and bizarre behaviour are explained in a similar manner: she is a true child of the city. Alexandria is described as a place for pleasure and sexual encounters, in a liberal manner that is very different from the old European ways – a place burdened by a certain sense of sin. In a way certain peculiar and otherwise unorthodox events are explained through the general permissiveness of the Oriental way of life. Sexuality and abnormal sexual practices are seen as daily activities. Moreover, the Orientals are most of the times portrayed as primitive and superstitious in an excessive manner.

Another important issue is the fact that the Arab is not individualized in the book, with the notable exception of the members of the Hosnani family. But the voice of the commoner in the Arab world remains silent. At all times, the Arab community in its cultural and religious diversity is represented by an anonymous group, such as the Bedouins in the desert, the loud women and the beggars filling the streets, the gullible audience at public fairs and celebrations. Again, it is a group image which conforms to the Orientalist version of the Orient: the common people are depicted as ignorant, primitive and amoral, leading a simple life dictated by greed and superstitions. These superstitions are mentioned ironically in a subversive attempt at inducing a certain mood as a result of reading: thus, the Arab are afraid of blue eyes and red hair, they easily accept charlatans as saints; this attitude culminates in the depiction of the ceremonies at the grave of Joshua Scobie whom the locals call after his death *El Yacoub* and whom they treat as a saint. It is not randomly that the text at this point should focus on the character of Joshua Scobie: he is the most ironically sketched caricature in the novel; in this way, the gullibility of the Arab community is stressed even further.

A strange detail in the structure of the book is that the very few Arab characters that are slightly individualized are all disfigured either by birth or by illness. The first one is the

picturesque figure of Mnemjian the barber, who is a hunchback with a violet eye; he is the most redutable local spy in the sense that he is aware of all the events either public or private that are going on at any time (at some point in the novel, Darley, the narrator and Durrell's alter ego, calls Mnemjian *the Archives of the city*). The list of peculiar characters as illustrations of the Arab world in the novel should also include Nessim's faithful servant Selim, who is a mute, Nessim's mother Leila whose face has been disfigured due to a severe attack of smallpox, and most notably Nessim's brother Narouz, whose face is described as extremely ugly because of his having been born with a hare-lip. Last but not least, Hamid, the servant that Darley and Melissa share in their otherwise humble life together, only has one eye. Since it is a recurrent pattern to such an extent, the disfigurement of Arab characters cannot be a randomly used literary device. It may have been included as a manipulative, textual device in order to emphasize the Arab as the Other and the differences that burden the sense of alterity. According to Said, part of the Orientalist tradition is the unbreakable assumption that the Oriental is inherently different from the European. The development of the Orientalist tradition is in fact based on this core assumption. Thus, in *Justine* this assumption is rendered physically, by the presence of disfigurement. In addition, instead of individualising Oriental characters, this device adds to their overall treatment as a group, through repetition.

In view of the above, it could be argued that in *Justine* a lot is lost in cultural translation. Translation of any type presupposes movement - etymology can explain: to *trans-late* (Latin: *translatio*) means to transfer, to carry over, to lead across; to convert something or be converted into another form or medium. Translation - textual, cultural or any type of translation - involves the movement of meaning, in an attempt at explaining, at casting light, so ultimately it is a quest for truth. Furthermore, the movement of translation presupposes a direction, therefore a point of origin and a point of reception. At the beginning of this paper, we said Durrell acts as a go-between; in *Justine*, the text attempts at mediating between two cultures, operating with binary oppositions: East and West, exotic versus familiar, European vs Arab, chaos vs order, even the stifling weather and the Arabic climate are described in a similar binary manner. (It could be further argued that the flaw in *Justine*, if such a term can be used, stems from this persistent use of binary oppositions, instead of a multi-level, diversified approach, but this line of argumentation deviates from the scope of this paper).

So the first type of translation here is cultural translation: the translation between the European culture of the group of expatriates that act as main characters in *Justine* and the host

culture of the Arab community in Alexandria. Perhaps this attempt at mediation through cultural translation fails because the movement is linear and one-directional: the Oriental other is merely observed from a distance; the sense of otherness is rather a group feature; the descriptions have a static, painting-like quality (as will be further demonstrated in the fragments analysed below). In other words, the text of the novel has a clear centre of observation, which is also the centre of power, and this is why in *Justine* the Arab community remains subaltern and silent.

But the underlying interest of the text is a narrative one - or, more precisely, the intention of dismantling and doing away with traditional forms of narrative. Durrell admitted to being fascinated by the new, modern scientific theories of the 20th century, mainly Einstein's theory of relativity: the new ideas on space and time and the relationship between them - time as the fourth dimension. He wanted to create a novel that would be like a time-space continuum: this explains the narrative structure of the Quartet, which is three parts space and one part time, to put things mathematically. The first three novels retell the same story from different perspectives - so one space and time, but different narratives, intertwined in a sort of reversed literary kaleidoscope, like one image reflected by several mirrors at the same time; while the last one takes things forward in time. In view of the above, the dialectics between the surface structure and the underlying structure of the four novels can lead to a multi-level interpretation of the text: the apparent bias in building the image of the Oriental other, so the text's attitude to alterity and the clash of cultures, appears differently.

The second type of translation is, in simple terms, text translation: the translation of *Justine* from English into Romanian. (Interestingly, *The Alexandria Quartet* was translated into Romanian by two different translators, equally well-reputed: *Justine* and *Balthazar* were translated by Catinca Ralea and published posthumously after her death in 1981, while *Mountolive* and *Clea* were translated by the late Antoaneta Ralian). This is the second attempt at mediation: the transfer of meaning from one language into another; in this case, the transfer of meaning between two very different languages and two very different cultures. How does one go about operating this very difficult transfer and at the same time manage to subtly convey the fallacies of the cultural translation in the original text? How do the different narratives translate into each other in the novels? Where does the dominant white expatriate meet the submissive Oriental, and how do the two cultures translate - or how are they translated? How are these patterns reflected in the translation itself, in the Romanian text and in the Romanian

culture, localised in a specific time-and-space framework? How do the stories translate and how are they translated?

The debate in translation studies has been on-going since the emergence of this interdisciplinary field: the illustration of the saying that "translations are like women: the most beautiful ones are not always the most faithful". Scholars have either argued that a translation should be beautiful, so oriented toward the target language, or, on the contrary, faithful, so oriented towards the initial text - until, more recently, new concepts have emerged, such as the falseness of these dichotomies, exposed by Mona Baker, for instance, or the translator's invisibility, introduced by Lawrence Venuti. Moreover, Venuti speaks of two directions: on one hand, a domesticated translation, where the original text and the original language are assimilated to the extent to which the illusion is complete and the reader has the feeling they are reading an original text in their own language; on the other hand, a foreignised translation, where the target text and the target language accept the alterity of the original and manage to integrate it. With the translation of Durrell's *Justine* into Romanian, there are different types of alterities to mediate: the alterity of the Oriental culture, the alterity of the English language and so on and so forth.

We will focus the analysis on two fragments from *Justine*, which illustrate the assumptions made above and can perhaps provide some answers to our questions. The first fragment is a description of the city of Alexandria in the summertime: an explosion of the senses that builds an overall sense of decay and death, in a bitter awareness of the irredeemable gap between the two cultures. At the end of the fragment, Justine walks royally among the streets of Alexandria, a child of the city walking towards her lover in an attempt at bridging the gap. The second fragment is a piece of frozen narrative: Darley and Nessim (the lover and the husband) rush to rescue Justine from a derelict building which houses a brothel of child prostitutes. The two men are frozen on the spot, mesmerized for a second by the queer beauty of the scene they have just stolen upon, before they spring to action: a dozen very young girls in night gowns, dressed like adult women, in a squalid, half-lit room, a French sailor caught in the act and Justine in the centre, holding a bottle as an improvised weapon in one raised hand. The fragments are included in the Annex to this paper, in both languages.

In the description of the city, a lot is lost in translation, perhaps because of the richness of the English vocabulary: it is sometimes difficult to identify any lexical equivalence, let alone a dynamic equivalence. Some examples: *to keel over*, which is not only a phrasal verb (so much

more appropriate in evoking a specific kind of movement), but also a nautical term (and Alexandria is first and foremost a port); a much more meaningful term than the Romanian term - *a se prăbuşi*, which simply means *to collapse, to fall down. Aghast*, at the end of the fragment, leaves a more powerful sensory trail than the Romanian *înspăimântat*, which simply means *frightened* and fails to render the mixed sense of fear and awe; similarly, something is lost in translation through lexical equivalences such *to incubate - a clocoti*. Another loss stems from the translator's choice to replace *east and west* with *stânga şi dreapta (Peeling walls leaning drunkenly* ***to east and west*** *of their true centre of gravity. - Ziduri scorojite aplecate, ca cheflii,* ***la dreapta sau la stânga*** *faţă de centrul lor de gravitaţie.)* Perhaps the choice makes the description flow more naturally in Romanian, but at the same time one of the basic binary oppositions operating in the novel at all levels is lost. The powerful auditory and visual image of *some small delicately organised animal being disembowelled* is again perhaps insufficiently rendered by the Romanian equivalent: *ţipetele unui animal mic şi delicat pe care l-ar înjunghia cineva*. Something more is lost in the modulation of tenses: the gerundial passive in English, which suggests the happening of things now, as we speak, under our own eyes, is more vivid than the distant conditional in Romanian.

On the other hand, the fragment shows the skill of the translator in using adaptation so as to mediate between two different cultures and two different languages: for instance, *booth* is not exactly the same as *magherniţă*, but the Romanian equivalent is much more evocative for a Romanian reader and draws a picture of the city that is closer to the original description. Similarly, *the water-bearing Saidi* becomes *sacagiul Saidi*: this time, it is English which perhaps lacks the resources to directly connect a signifier to a signified. Since the British culture lacks the concept, the term does not exist. In this way, the Romanian culture, in its Eastern and Balkan variant, is closer to this stifling Arabic universe and has the linguistic means of expressing this closeness.

The instances of transposition in the two versions of the text sometimes enrich the description, at other times, something again is lost in translation. It is as if parts of speech or sometimes only tenses were playing musical chairs: ***shuttered*** *balconies* ***swarming*** *with rats - balcoane* ***cu obloanele trase*** (here we see that over-translation is needed to compensate for the economy of English constructions, as compared to Romanian), *unde* ***mişunau*** *şobolani*; *peeling walls leaning drunkenly - ziduri scorojite aplecate, ca beţivii* - and the list could go on. Perhaps the description in English is more dynamic than the Romanian one, through its

extensive use of gerundial forms. On the other hand, the lexical equivalents show that cultural translation is more easily achieved between the local culture of the city itself and its depiction in Romanian.

The second fragment chosen for analysis is a much more focused description of a particular scene, interrupting the narrative flow. It is just as much part of building the peculiar sense of otherness as the description of the city, and painstakingly attempts at bridging the two cultures. It brings together elements from both cultures in a swirl of grotesque imagery: Darley, the European, and Nessim, the Arab; Justine, the child of the city but an individual of ambiguous origin, stands in the middle, ready to spring into battle; the French sailor, paradoxically embodying the image of the primitive, the uncivilised, the animal (he is standing on flexed calves and his face is twisted in torment) and the young Arab prostitutes, whose innocence manages to break through their grotesque dress and make-up; the blue handprints, a testimonial of local superstitions, and the Victorian bibles, finally, the shrunk up child, whose death-like state makes her the ultimate victim of this uncivilised world. It is apparently a frozen, static scene, like a blueprint of a single moment in a dimly lit theatre play where all the actors wear grotesque masks, yet it somehow manages to poignantly convey the impression of movement, the tension of cultural translation, the clash between the two cultures.

Here, the task of the translator is all the more difficult, as in the original every word seems to have been carefully chosen to fulfill a particular, well-designed purpose. Once more, the translation into Romanian makes use of similar strategies as in the previous fragment, mostly by means of transposition and compensation: *The scene upon which we intruded was ferociously original - Scena pe care am surprins-o acolo fără să fim invitaţi era orginială şi înspăimântătoare*.

In some parts, the text is so powerful and so carefully knit together that the translator renders it in the target language in an almost literal reconstruction of the original: (...)*the light, pushing up from the mud floor, touched out the eyebrows and lips and cheek-bones of the participants while it left great patches of shadow on their faces - so that they looked as if they had been half-eaten by the rats which one could hear scrambling among the rafters of this wretched tenement - lumina care ţâşnea dinspre podeaua de lut reliefa sprâncenele, buzele şi pomeţii celor prezenţi, lăsându-le în acelaşi timp pete mari, întunecate pe feţe, astfel încât arătau de parcă ar fi fost pe jumătate mâncaţi de şobolanii pe care îi auzeai târându-se printre căpriorii acelei clădiri de mizerie.* Even the Romanian verbs manage to compensate for the

lack of phrasal verbs and the movement suggested by the English particles. The only notable exception here is *tenement*, which is in fact a particular type of rundown building in a poor area and therefore a hyponym of the Romanian equivalent *clădire*, hence some of the meaning is lost. However, in other parts of text, the translation leaves out elements of the imagery and in this way part of the meaning is lost: the most striking example is the *arch bead fringe* of the young prostitutes, which is translated as *cu păr zburlit* - the meaning is distorted and leads to a completely different understanding from the original; the English phrase builds up the grotesqueness of the hideous costumes that the young girls are presumably forced to wear, whereas the Romanian equivalent creates an image of innocent childhood, in contrast to rest of the costume. In this particular instance, the translation betrays the original and creates a unit of meaning which in the original is to be found somewhere else.

There are two more striking instances where the translation betrays the orginal, but in two different ways: in the first example, elements of the original text are translated literally, which leads to a loss of meaning for the Romanian reader: *the Victorian penny bible*, which an English reader cand immediately relate to, is rendered in Romanian as *bibliile victoriene ieftine* - a word for word translation which holds no connotative meaning to the Romanian reader. Secondly, and this is even more surprising, the phrase *for a good half-second*, at the end of the fragment, is translated as *timp de mai bine de jumătate de minut*. Idiomatically, a half-second is slightly more than just a half-second, it is a moment, but the Romanian phrase chooses a much longer time unit and therefore the meaning is once again distorted.

Perhaps these two singular fragments are not enough evidence of how cultural translation works (or fails to work, in some cases) in the original, and of how the Romanian translator employs different strategies to mediate and bridge the gap between cultures and between texts. Oddly enough, the mediation between cultures works better in some instances in the Romanian translation, as in this case the reader may somehow feel closer to the Oriental world of Alexandria. But, most importantly, the analysed fragments show that the translator succeeds in bringing the original text to afterlife - which, according to Walter Benjamin's seminal essay on the topic, is what the task of the translator ultimately is.

BIBLIOGRAPHY

Primary Sources

1. Durrell, Lawrence. *Justine*. Translated by Catinca Ralea. Bucharest: Cartea Românească, 1989

2. Durrell, Lawrence. *The Alexandria Quartet: Justine.* London: Penguin Books, 1985

Secondary Sources

1. Blamires, Harry. *Twentieth Century English Literature*. London: Macmillan, 1986

2. Baker, Mona. *In Other Words: a Coursebook on Translation*. New York: Routledge, 2006

3. Benjamin, Walter. ”The Task of the Translator”. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London and New York: Routledge, 2000. 15-25.

4. Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 1971

5. Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge, 2004

Annex

Străzi care se depărtează, în goană, de docuri, cu îngrămădeala lor de case zdrenţuite şi putrede, suflându-şi una alteia în obraz şi prăvălindu-se pe neaşteptate. Balcoane cu obloanele trase, unde mişunau şobolani şi femei bătrâne, cu părul plin de sângele căpuşelor. Ziduri scorojite aplecate, ca chefliii, la dreapta sau la stânga faţă de centrul lor de gravitaţie. Roiuri negre de muşte care se lipesc de ochii şi de buzele copiilor - peste tot numai mărgelele umede ale muştelor de vară, greutatea trupurilor lor făcând să se desprindă brusc hârtiile vechi şi lipicioase atârnate de uşile violete ale cafenelelor sau magherniţelor. Mirosul berberilor cu feţele înspumate de sudoare, ca mirosul unui covor în descompunere aşezat pe o scară. Şi pe urmă, zgomotele străzii: strigătele sacagiului Saidi şi zăngănitul cănilor de tablă pe care le loveşte una de alta în chip de reclamă, ţipetele pe care nu le ia nimeni în seamă şi care străpung din când în când învălmăşeala - ca ţipetele unui animal mic şi delicat pe care l-ar înjunghia cineva. Rănile ca nişte bălţi unde clocoteşte o mizerie omenească de asemenea proporţii că te simţi înspăimântat şi toate sentimentele tale umane se revarsă, transformându-se în silă şi spaimă. Aş fi vrut să pot imita calmul şi siguranţa cu care îşi croia Justine drum prin aceste străzi aglomerate către cafeneau El Bab, unde o aşteptam eu. (p. 54)

Streets that run back from the docks with their tattered rotten supercargo of houses, breathing into each others' mouths, keeling over. Shuttered balconies swarming with rats, and

old women whose hair is full of the blood of ticks. Peeling walls leaning drunkenly to east and west of their true centre of gravity. The black ribbon of flies attaching itself to the lips and eyes of the children - the moist beads of summer flies everywhere; the very weight of their bodies snapping off ancient flypapers hanging in the violet doors of booths and cafés. The smell of the sweatlathered Berberinis, like that of some decomposing stair-carpet. And then the street noises: shriek and clang of the water-bearing Saidi, clashing his metal cups together as an advertisement, the unheedeed shrieks which pierce the hubbub from time to time, as of some small delicately-organized animal being disembowelled. The sores like ponds - the incubation of a human misery of such proportions that one is aghast, and all one's feelings overflow into disgust and terror. I wished I could imitate the self-confident directness with which Justine threaded her way through these streets towards the café where I waited for her: El Bab. (p. 24)

Scena pe care am surprins-o acolo fără să fim invitaţi era originală şi înspăimântătoare, dacă nu din alt motiv, măcar pentru că lumina care ţâşnea dinspre podeaua de lut reliefa sprâncenele, buzele şi pomeţii celor prezenţi, lăsându-le în acelaşi timp pete mari, întunecate pe feţe, astfel încât arătau de parcă ar fi fost pe jumătate mâncaţi de şobolanii pe care îi auzeai târându-se printre căpriorii acelei clădiri de mizerie. Era o casă cu prostituate-copii, şi acolo, în întuneric, îmbrăcate în cămăşi de noapte groteşti şi biblice, cu buzele fardate, cu franjuri provocatoare, din mărgele, şi cu inele de doi bani, stăteau vreo douăsprezece fetiţe cu părul zburlit, care nu păreau să aibă mai mult de zece ani: nevinovăţia copilăriei ce strălucea sub costumul lor de bal mascat alcătuia un contrast izbitor cu figura marinarului francez, adult şi primitiv, aflat în mijlocul încăperii, ghemuit pe vine, cu faţa pustiită şi chinuită, lungind gâtul ca să se întoarcă înspre Justine, căreia nu-i vedeam decât jumătate de profil. (…) Pe o canapea putrezită, într-un colţ al camerei, luminată halucinant de umbra fierbinte reflectată pe pereţi, zăcea, îngrozitor de chircită, într-o atitudine care sugera moartea, una dintre fetiţe, îmbrăcată în cămaşă de noapte. Peretele de deasupra canapelei era acoperit de amprentele albastre ale unor mâini juvenile - un talisman care în această parte a lumii păzeşte casa de deochi. Era singurul element decorativ din cameră şi, de fapt, un element obişnuit în întregul cartier arab al oraşului.

Nessim şi cu mine am rămas timp de mai bine de jumătate de minut pironiţi locului, uimiţi de scena care avea un fel de frumuseţe înspăimântătoare, ca gravurile acelea colorate şi hidoase din bibliile victoriene ieftine, al căror subiect ar fi fost oarecum denaturat şi deplasat. (p. 81)

The scene upon which we intruded was ferociously original, if for no other reason than that the light, pushing up from the mud floor, touched out the eyebrows and lips and cheek-bones of the participants while it left great patches of shadow on their faces - so that they looked as if they had been half-eaten by the rats which one could hear scrambling among the rafters of this wretched tenement. It was a house of child prostitutes, and there in the dimness, clad in ludicrous biblical night-shirts, with rouged lips, arch bead fringes and cheap rings, stood a dozen fuzzy-haired girls who could not have been much above ten years of age; the peculiar innocence of childhood which shone out from under the fancy-dress was in startling contrast to the barbaric adult figure of the French sailor who stood in the centre of the room on flexed calves, his ravaged and tormented face thrust out from the neck towards Justine who stood with her half-profile turned towards us. (…) On a rotting sofa in one corner of the room, magnetically lit by the warm shadow reflected from the walls, lay one of the children horribly shrunk up in its nightshirt in an attitude which suggested death. The wall above the sofa was covered in the blue imprints of juvenile hands - the talisman which in this part of the world guards a house against the evil eye. It was the only decoration in the room; indeed the commonest decoration of the whole Arab quarter of the city.

We stood there, Nessim and I, for a good half-second, astonished by the scene which had a sort of horrifying beauty — like some hideous coloured engraving for a Victorian penny bible, say, whose subject matter had somehow become distorted and displaced. (p. 45)

MILLENARIANISM AND LIMINALITY IN ANDREI CODRESCU'S MESSI@H

Mihai Ion
Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The analytical approach—initiated with the study "Hybrid Identity and Liminal Elements in the Biography and Work of Andrei Codrescu" and then developed in "Libertinism as Liminal Experience in the Novel Casanova in Bohemia by Andrei Codrescu" (both studies having been presented at the previous editions of the International Conference on "Literature, Discourse and Multicultural Dialogue")—is further extended in the present paper. The novel Messi@h—whose plot is set at the threshold between the former and current millenniums (a liminal time by its transient nature), in a carnivalesque setting of disguise and identitary uncertainty, with a heroine of hybrid nature in terms of gender and race—enriches, through these examples and many more, the inventory of liminal elements that occur in the fiction of the Romanian-American writer Andrei Codrescu.

Keywords: millenarianism, messianism, exile, liminality, identitary "masks".

Societăţile umane – de la formele incipiente ale comunităţilor primitive la complexele structuri socio-politice actuale – au fost, sunt şi vor fi bântuite în egală măsură de obsesia ineluctabilă a extincţiei lumii, obsesie amplificată paroxistic la finele fiecărui secol ori mileniu.

În ultimii ani, tot mai multe scenarii „preapocaliptice" au alimentat angoasele sfârşitului lumii, precum explozia demografică, experimentele genetice, diminuarea stratului de ozon, efectul de seră, ameninţarea unei conflagraţii nucleare, proliferarea terorismului, exploziile solare ori scadenţa eshatologică a planetei previzionată de străvechiul calendar mayaş. Toate aceste simptome ale declinului sunt specifice unei etape *liminale*, de trecere a lumii într-o nouă paradigmă culturală.

În celebra sa lucrare, *Nostalgia originilor*, Mircea Eliade semnala atracţia inerentă naturii umane spre mesianism[1] şi observa sporirea interesului cercetătorilor pentru studiul mişcărilor milenariste[2] şi al utopiilor:

[1] „Credinţă într-un mântuitor divin al lumii care apare în dogmele mozaice şi creştine" (www.dexonline.ro).
[2] „Credinţă mistică într-o «împărăţie de o mie de ani a lui Dumnezeu» pe pământ, asociată uneori cu idei egalitarist-utopice" (www.dexonline.ro).

„În ultimii zece ani a crescut considerabil numărul lucrărilor despre diversele milenarisme şi diferitele forme de utopie. Acest lucru este valabil nu numai cu privire la studiile asupra mişcărilor mesianice şi profetice primitive între care cele mai renumite sunt cele cunoscute sub numele de «cargo cults» –, ci şi în legătură cu cercetarea mesianismelor de origine iudeo-creştină, de la începutul erei noastre până la Renaştere şi la Reformă, precum şi despre lucrările tratând despre implicaţiile religioase ale descoperirilor geografice şi ale colonizării, în principal colonizarea celor două Americi“[3].

Milenarismul combină nostalgia Vârstei de aur a umanităţii cu utopia construcţiei unei lumi superioare. Ca atare, orice proiect milenarist presupune restaurarea lumii în puritatea şi armonia sa originară, după tiparul edenic. Pentru reactualizarea începuturilor este nevoie, însă, de activism, implicare, impuls anarhic: „Paradisiac şi utopic totodată – mai curând paradisiac în intenţiile sale şi mai curând utopic în materializările sale –, milenarismul se caracterizează de asemenea şi mai ales prin spiritul său revoluţionar. El nu se mulţumeşte să *viseze* la o vârstă de aur perimată sau la o oarecare vagă utopie, ci îşi propune pur şi simplu să *spargă* lumea aşa cum este ea şi să anihileze istoria“[4].

Este ceea ce fac coloniştii, în demersul lor de renovare a vechii lumi din care provin. Mircea Eliade identifică în dinamica „eshatologiei milenariste a pionierilor Americii“[5] motorul care a susţinut procesul de cucerire şi transformare a Lumii Noi. Astfel, primii exploratori au pornit în căutarea Paradisului terestru de peste Ocean cu sentimentul îndeplinirii unui rol crucial în istoria mântuirii. Odată colonizat, teritoriul Americii „a devenit locul privilegiat unde puritanii trebuiau să desăvârşească Reforma, considerată eşuată în Europa“[6]. Atlanticul a ajuns să separe o lume nouă, paradisiacă, a omului „adamic“, de o străveche Europă infernală, poluată moral de luxul şi viciul aristocraţiei.

Într-un arc peste timp, romanul *Mesi@* (publicat în limba engleză în 1999) ne propune un amplu scenariu milenarist, revizuit şi adus la zi. Cartea este un savuros inventar parodic al tuturor angoaselor, bizareriilor şi extazelor care însoţesc sfârşitul celui de-al doilea mileniu. „Firele“ epice se împletesc într-o naraţiune complexă şi ciudată, transgresând frecvent graniţele

[3] Mircea Eliade, „Paradis şi utopie: geografie mitică şi eshatologie“, în *Nostalgia originilor*, trad. de Cezar Baltag, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 141.
[4] Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, trad. din franceză de Tatiana Mochi, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000, p. 154.
[5] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 157.
[6] *Ibidem*.

realului şi „colcăind“ de personaje diverse – deopotrivă carnale şi digitale – angrenate fie în distrugerea lumii, fie în salvarea ei de la extincţie.

După cum sesiza Andreea Deciu într-o recenzie, romanul lui Codrescu „este o colecţie, sau chiar un fel de muzeu narativ al secolului XX, pentru că în el se regăseşte un inventar uluitor de reţete literare, de personaje, tehnici, stiluri, intrigi, estetici“[7] puse la dispoziţie cititorului, în spirit postmodern. Vorbind apoi despre strategiile autorului în structurarea materialului epic, Andreea Deciu remarcă faptul că acesta „construieşte un eşafodaj narativ aparent complicat, apelând la strategiile deja «clasice» ale vremii noastre, din care lipseşte, în mod fericit aş spune, doar aşa numita autoreferenţialitate. Povestea se spune de la sine, fără intruziunile unui autor pus pe mărturisiri personale, sau dornic să participe la viaţa propriilor personaje“[8].

Romanul *Mesi@* reuşeşte să surprindă în tuşe burleşti portretul unei Americi sufocate de toate stereotipiile ei, ce stă „sub un inedit semn al turnului Babel“[9], cu o spiritualitate secătuită şi segregată în tot soilul de facţiuni religioase, de la Corul Îngerilor Dintâi şi campaniile de teleevanghelizare ale venalului reverend Mullin la secta de motociclişti care venerează Răstignirea lui Iisus prin complicate ritualuri de *body-piercing*, ori grupul de „tineri plini de tatuaje şi cercei, pe care *Times-Picayune* îi numea «Oamenii întunericului», dar pe care toată lumea îi ştia drept Umbrele“[10]. Codrescu ne prezintă o lume de film, construită din „prefabricate“ *hollywood*-iene, după tiparul maniheist al luptei Binelui cu Răul. De altfel, analizând cartea, Iulian Băicuş observă influenţele de tip *pulp fiction* şi *comics* (benzi desenate) prezente în acest roman: „Cititorul atent va regăsi în figura reverendului Mullin trăsăturile eroilor negativi din seria nesfârşită a superproducţiilor hollywoodiene *Batman şi Robin* a anilor ’90, va depista influenţele policier-urilor sângeroase, dar totodată va simţi acel efect de ecou controlat adăugat de parodia întotdeauna bine temperată“[11].

În centrul cărţii se află figurile a două eroine, fiecare cu propria ei poveste. Felicity Le Jeune este o creolă orfană din New Orleans, crescută de bunica sa nonagenară, pe care teleevanghelistului Mullin o convinge să-i cedeze, pe patul de moarte, un bilet câştigător la

[7] Andreea Deciu, „Milenarisme“, în *România literară*, nr. 35, 1-7 sept. 1999, articol disponibil la adresa web: http://www.romlit.ro/milenarisme.
[8] *Ibidem.*
[9] Rodica Grigore, „Între Mesia şi Şeherezada sau De la Lumea Nouă la Lumea Veche şi înapoi“, recenzie disponibilă la adresa web: http://rodicagrigore.blogspot.ro/2010/05/andrei-codrescu-mesi.html.
[10] Andrei Codrescu, *Mesi@*, trad. din limba engleză şi note de Ioana Avădani, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 25.
[11] Iulian Băicuş, „Andrei Codrescu, digitally yours“, în *Observator cultural*, nr. 21, iulie 2000, disponibil la: http://www.observatorcultural.ro/Andrei-Codrescu-digitally-yours*articleID_5704-articles_details.html.

loterie în valoare de două milioane de dolari, în schimbul iertării păcatelor. Cealaltă protagonistă, Andrea Isbik, orfană şi ea, este o tânără bosniacă din Sarajevo, care a cunoscut toate supliciile războiului iugoslav înainte să ajungă la mănăstirea Sfânta Hildegard din Ierusalim. Aşa cum notează Andreea Deciu, „coordonatele spaţiale ale naraţiunii sunt doar aparent mai precise decât cele temporale, de fapt circumscriu un univers vast, simbolic, concentrat în New Orleans şi în Ierusalim, unde se află Andrea. Atât New Orleans, cât şi Ierusalim sunt toposuri ale diversităţii tensionate, aici istoria e alcătuită din straturi-straturi, fiecare suprapunându-se peste un altul, ameninţând să îl înghită şi să îl uzurpe“[12].

Într-adevăr, New Orleans este un *omphalos* carnavalesc, o lume a măştii, dedublării şi disimulării, a tensiunii identitare care se reflectă, de altfel, în hibriditatea (şi, implicit, *liminalitatea*) eroinei în termeni de gen şi rasă: ea este deopotrivă bărbat şi femeie (lesbiană), albă şi neagră (creolă). În plus, Felicity se află într-o permanentă negociere a propriei identităţi, prin repetatele ei evaziuni în ciberspaţiu (zonă *liminală*, de „prag“ între materie şi spirit) şi selectarea unuia dintre avatarii săi preferaţi, – Fecioara Maria, Şeherezada sau Jeanne d’Orleans –, în timp ce partenerii săi virtuali sunt când prima femeie pilot, Amelia Earhart, când poetul latin exilat, Ovidiu. În lumea ciberidentităţii, Felicity poate împrumuta diferite măşti sociale în forma unor celebre figuri istorice – o metaforă a felului în care sinele nostru se construieşte în raport cu noi înşine şi cu ceilalţi. De altfel, jocul de măşti al eroinei este proiecţia în spaţiul ficţional a însăşi biografiei autorului, care găsea delicii intelectuale în jonglatul cu identităţi auctoriale.

În esenţă, materia epică a romanului este împărţită în două planuri narative întrepătrunse, fiecare urmărind evoluţia separată a unei eroine până în punctul întâlnirii lor, într-un New Orleans de proporţii cosmice.

În calitatea ei de detectiv particular, Felicity este angajată de unchiul său excentric, maiorul Notz, pentru a rezolva dispariţia misterioasă a tinerei actriţe Kashmir Birani, prezentatoarea variantei indiene a emisiunii *Roata norocului*, despre care se crede că poate fi salvatoarea omenirii, aflate în pragul colapsului la sfârşit de mileniu. Pornită pe urmele femeii dispărute, Felicity ajunge în final, după tot felul de tribulaţii, să-şi descopere sinele şi propria natură mesianică. Nu întâmplător, avatarul sub care pătrunde de multe ori în lumea virtuală se numeşte „Mesia“. Privind lumea cu mefienţă, fiind dezamăgită de toate coordonatele biografiei sale: singurătatea la care a ajuns în urma dispariţiei părinţilor, a bunicii rătăcite în secta baptistă,

[12] Andreea Deciu, „Milenarisme“, în *rev. cit.*

a prietenului mort în urma unei supradoze de heroină, lipsa împlinirii sexuale („Spune-i lui Dumnezeu, şopti ea, să-mi dăruiască şi mie un orgasm“ – i se adresează bunicii pe patul morţii), faptul că răposata Grandmère s-a lăsat cu naivitate înşelată de diabolicul reverend Jeremy „Elvis“ Mullin, lipsind-o pe nepoata sa de şansa unei vieţi materiale confortabile – toate acestea fac din Felicity un personaj tragic, în ciuda semnificaţiei tonice a onomasticii sale („fericire“). Protagonista „speră în salvarea omenirii, ca ultimă nădejde că în felul acesta îşi va găsi propria ei salvare. O soluţie cam ciudată de mântuire de sine, dar cu atât mai impresionantă, căci dincolo de tot umorul şi parodicul romanului, Felicity are un distinct aer tragic“[13]. Evenimentele cruciale din viaţa ei au lăsat un trup golit pe jumătate, după cum resimte şi mărturiseşte însăşi eroina, în dialogurile purtate cu unchiul său.

La celălalt capăt al lumii şi al cărţii se află Andrea, eroina complementară, şi ea un simbol al complexităţii şi instabilităţii naturii umane în contextul panicii generalizate şi al fervorii milenariste de la sfârşitul secolului. Ajunsă la Ierusalim în circumstanţe mai degrabă ezoterice, ea va locui o vreme între zidurile mănăstirii de rit catolic Sfânta Hildegard (un spaţiu *liminal*, de confluență și amalgamare a unor diverse doctrine religioase, unde se reunesc liderii spirituali ai lumii în încercarea de a hotărî soarta omenirii, prin invocarea marilor Minţi Luminate ale istoriei). Andrea este o adolescentă foarte inteligentă, având o uimitoare înclinaţie pentru limbi străine şi filozofie, dar şi o persoană extrem de carismatică, fiind capabilă de a vrăji, prin magnetismul ei straniu, orice muritor, de la grupul de înţelepţi găzduiţi de aşezământul măicuţelor ursuline la întreaga populaţie a Israelului (prin intermediul versiunii locale a celebrului spectacol de televiziune, *Roata norocului*). Este evident harul profetic cu care eroina e înzestrată, însă doar întâlnirea din final cu Felicity, jumătatea sa, va realiza pe deplin natura mesianică a personajelor. Făcând o paralelă între cele două planuri narative întrepătrunse, Andreea Deciu notează:

„Capitolele despre Andrea sunt profund diferite de cele având-o în centru pe Felicity: umorul lui Codrescu e mai subtil şi mai licenţios, tocmai pentru că e aparent cenzurat. Două călugăriţe ardelence, Rodica şi Maria, sunt personaje importante în intriga desfăşurată la mănăstire, prin felul în care cele două femei simple şi frenetic încrezătoare în Dumnezeu devin un fel de ecou al întâmplărilor, reverberând semnificaţiile, dar totodată amplificând, nuanţând, sau dimpotrivă, înţelegând greşit şi astfel parodiind implicit evenimentele“[14].

[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem.*

La polul opus al ecuaţiei narative de tip maniheist se află principiul Răului, ilustrat admirabil de figura malefică a reverendului Mullin. Pornit în recrutarea de suflete cu aceeaşi aviditate malignă cu care a acumulat o avere frumoasă, teleevanghelistul o va hipnotiza şi răpi pe eroină, în încercarea de a neutraliza acţiunile acesteia de recuperare a sumei de bani pe care predicatorul i-o datorează: „Atingerea sa fu mai uşoară decât ar fi vrut; se lăsă pe mâna lui Mullin ca un fluture. Şi atunci el făcu ceva încă şi mai uimitor: îşi strecură braţul în jurul taliei ei. Mintea ei, luată prin surprindere, strigă un avertisment, dar era prea târziu. Orice fir de gândire se scursese din ea“[15]. În această stare abulică, Felicity este „înscrisă“ la Şcoala pentru Dezvoltare Mesianică patronată de pastor, prin care acesta intenţionează să instruiască viitorii agenţi ai apropiatului Armaghedon: „Şcoala pentru Dezvoltare Mesianică are drept scop să aducă la maturitate potenţialul mesianic pe care îl aveţi fiecare. [...] Pe măsură ce vă veţi dezbrăca, încetul cu încetul, de eurile voastre fizice şi de amintirile voastre pământeşti, veţi descoperi strălucirea adevărului“[16] – perorează unul dintre instructorii şcolii, descriind extrem de plastic stadiul *liminal* al iniţierii novicelui prin abolirea vechilor determinări existenţiale. După ce este scoasă din starea de „fericire involuntară“ de către încarnarea spiritului lui Nikola Tesla, eroina ajunge într-un bar de striptease sub numele de scenă „Şeherezada“, unde o întâlneşte pe Andrea, *dublul* său, „împreună alcătuind însăşi esenţa animei, a feminităţii consistente“[17]. În final, după previzibila stârpire a Răului, lumea veche este cuprinsă de euforia *liminală* a carnavalului Mardi Gras, un timp interstiţial al suprimării ordinii curente, al destructurării, ce face trecerea spre o nouă structură: o lume a călătoriilor în ciberspaţiu, intermediate de simbolicul New Jerusalem Café – localul proaspăt înfiinţat al celor două protagoniste. Vorbind despre atuurile acestei cărţi, Andreea Deciu remarcă:

„Ce mi se pare cu adevărat surprinzător şi extrem de interesant la romanul lui Andrei Codrescu este faptul că poate avea atât de multă substanţă filozofică în plină desfăşurare parodică. [...] Însă ca orice parodie inteligentă, *Messi@h* lui Codrescu e doar parţial ironică: la un anumit nivel al textului, întrebările rostite, despre identitate, istorie, rase, singurătate şi chiar mântuire, aşteaptă cu adevărat un răspuns“[18].

[15] Andrei Codrescu, *op. cit.*, p. 270.
[16] *Ibidem*, p. 339.
[17] Ruxandra Cesereanu, „*One man show*: Andrei Codrescu“, în *Steaua*, nr. 1-2, 2007.
[18] Andreea Deciu, „Milenarisme“, în *rev. cit.*

Într-adevăr, cartea combină exemplar elementele ludice cu inserţiile filozofice, într-un text în care parodia este doar o mască în marele carnaval al salvării. Ultima soluţie a mântuirii pare să fie cea oferită de Ruxandra Cesereanu, meditând pe marginea acestui mare roman:

„*Mesia* este un text de excepţie care, dacă ar fi publicat şi în alte limbi decât cea engleză şi română, sunt convinsă că ar face carieră planetară. Nu în ultimul rând trebuie precizat că este vorba despre o carte a poveştilor, cu şi despre poveşti, unde toată lumea narează şi epicizează, scorneşte şi inventează poveşti. Şi, de fapt, morala aceasta şi este: că lumea poate fi salvată doar astfel, prin poveşti!“[19].

Bibliografie

1. Băicuş, Iulian, „Andrei Codrescu, digitally yours“, în *Observator cultural*, nr. 21, iulie 2000.

2. Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, trad. din franceză de Tatiana Mochi, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000.

3. Cesereanu, Ruxandra, „*One man show*: Andrei Codrescu“, în *Steaua*, nr. 1-2, 2007.

4. Codrescu, Andrei, *Mesi@*, trad. din limba engleză şi note de Ioana Avădani, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

5. Deciu, Andreea, „Milenarisme“, în *România literară*, nr. 35, 1-7 sept. 1999.

6. Eliade, Mircea, „Paradis şi utopie: geografie mitică şi eshatologie“, în *Nostalgia originilor*, trad. de Cezar Baltag, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.

7. Grigore, Rodica, „Între Mesia şi Şeherezada sau De la Lumea Nouă la Lumea Veche şi înapoi“, disponibil la: http://rodicagrigore.blogspot.ro/2010/05/andrei-codrescu-mesi.html.

[19] Ruxandra Cesereanu, „*One man show*: Andrei Codrescu“, în *rev. cit.*

ATYPICAL FACETS OF EUROPEANISM IN ROMANIAN LITERATURE

Nicoleta Sălcudeanu
Scientific Researcher, PhD, "Gh. Șincai" Institute of Research for Social Sciences and the Humanities, Tîrgu Mureș

Abstract: The defining of the national character seems to have a very tortuous route, between its autarkic, isolationist, rigid valorisation and its symphonic, tolerant and wise size. The obsession about the "national character" and about the "formula" of the Romanian soul, since the beginning of assuming cultural interaction, is a natural attempt of self-definition and self-legitimation. The risk of labeling is to distort rather than define precisely, and a skillful rhetoric can turn at any white black and black white. The fact is that the founding moments of the European idea in Romanian culture, before World War II, are "The Transilvanian School, the movement of 1848, The Titu Maiorescu moment, and, insofar most striking, the moment of E. Lovinescu and his theory about synchronism. Postwar Romanian literature involves another step, which has its own astral times, in the extent to which isolation from Western culture was not only frustrating, but flashing.

Key words: national specific, Europeanism, literature, culture, socialist realism

Un aspect nu mai puţin important al evoluţiei în timp a ideii de Europa în cultura românească este cea a "specificului naţional", şi felul în care acesta, după cum a fost interpretat, a avut tendinţa de a se deschide spre ideea europeană sau, din contră, de a obtura calea spre deschidere. Oricum, definirea specificului naţional pare să fi avut un traseu extrem de sinuos, între valorizarea sa autarhică, izolaţionistă, rigidă şi dimensiunea sa simfonică, tolerantă şi înţeleaptă. Obsesia "specificul naţional" şi a "formulei" sufletului românesc, încă de la începutul asumării interacţiunii culturale, reprezintă o firească încercare de autodefinire şi legitimare de sine. Într-un comentariu la cea de-a doua ediţie a broşurii lui Constantin Noica (*Pagini despre sufletul românesc*, Ediţia a II-a, Editura Humanitas, 2000) privind "sufletul românesc"[1], Zigu Ornea reiterează câteva dileme ce cunosc o freatică abundentă în cultura românească. Rezumând succint cariera ideii de "suflet românesc" de la Garabet Ibrăileanu la Nicolae Manolescu, criticul se întreabă, în final, dacă se poate pune temei pe trăsăturile

[1] Zigu Ornea, *Formula sufletească a românului*, în *România literară*, nr. 1 / 10-16 ianuarie 2001, p. 9.

"distinctive" decelate de antecesori, dacă ele pot exista cu adevărat în măsura în care "sufletul" unui popor se modifică paralel şi fidel cu istoria sa, ce nu stă - nici ea - în loc. Să fixezi nişte parametri inchizitoriali pentru a prinde fotografic mişcarea ebulescentă a mentalităţilor e ca şi cum ai face portretul robot al poporului, cât se poate de schematic, asemănarea între adevăratul lui profil - în nesfârşită devenire - şi imaginea lui împietrită e cel puţin discutabilă, dacă nu profund neadevărată. E ca o poză de tinereţe ce conservă, cu îndărătnicie, o imagine demult depăşită. Bun cunoscător al fierberii de idei din cadrul peisajului cultural românesc, autorul articolului mai sus amintit face o succintă trecere în revistă (mult mai amplă în lucrarea sa *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*) - cu paşi mari - a dezbaterii consacrate "specificului naţional", nevoii de definire a "sufletului românesc", conflictul europeism vs. tradiţionalism, teme ce au consumat multă cerneală la vremea potrivită. Începând cu "bărbătescul" gest al lui Garabet Ibrăileanu de a proclama "sfârşitul poporanismului, datorită împlinirii marilor reforme postbelice, dar arată că din toate câte a afirmat din 1906 incoace a rămas în picioare doar conceptul specificului naţional, pe care continuă să-l apere"[2], trecând prin opiniile sensibil diferenţiate ale lui Mihai Ralea, din substanţialele studii consacrate, tot în *Viaţa Românească*, temei în cauză (*Etic şi estetic, Fenomenul românesc*), traversând contribuţiile lui Nichifor Crainic, Nicolae Iorga, Nae Ionescu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Mircea Eliade, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu, P.P. Negulescu, Eugen Lovinescu, Ştefan Zeletin, Nicolae Steinhardt şi, în sfârşit, Noica, distinsul istoric literar reanimă plaja de discuţii, dar dintr-o perspectivă mai proaspătă. Primeneşte, de fapt, problemaizând, leit-motivul cultural al "sufletului românesc", aducându-l, considerăm, într-o lumină mai justă. Reluând, în diacronie, componentele presupuse a reprezenta mărci ale "formulei sufleteşti a românului" (adaptabilitate, inteligenţă, inaderenţă la misticism şi nebulozitate abstractă, simţ al relativului, luciditate, spirit critic, scepticism, putere de observaţie, percepţie iute, lipsă de imaginaţie şi viaţă interioară, cf. M. Ralea; ortodoxism emblematizant, N. Crainic; individualitatea creatoare, Camil Petrescu; resemnarea fatalistă, Lucian Blaga; împăcarea, trăsătură deceletată deopotrivă de Constantin Noica şi Nicolae Manolescu, bineînţeles în cheie diferită, cel din urmă caragializând), autorul rediscută justeţea unei astfel de "încremeniri în proiect" şi se întreabă legitim "dacă se poate vorbi de determinarea unei astfel de formule sufleteşti specifice. Dacă admitem că există, ea trebuie să fie anistorică, egală cu sine de-a lungul timpului. Dar se

[2] Ibidem.

poate admite, în spaţiul uman (ca şi în celelalte), o ieşire totală din istorie, încât să poată fi deosebită o formulă sufletească a unui popor (...) egală cu sine în toată istoria ei multimilenară?"[3]. Fireşte, dacă luăm la bani mărunţi doar profilul încropit de unul din cei mai probi portretişti de suflet românesc (M. Ralea), nu puţine sunt aproximările, de nu chiar eşecurile caracterologice. Extrem de delicată şi de reductivă pare problema "inaderenţei la misticism", apoi, luciditatea sau spiritul critic, în alte caracterizări ale sufletului românesc apar cu semn minus. Şi dacă se poate spune că, într-adevăr, scepticismul nu ne lipseşte, el poate fi şi contraproductiv, paralizant, tocmai prin surplus de "imaginaţie şi viaţă interioară". Lucrurile pot fi întoarse, în fiecare moment, în funcţie de predispoziţia teoretică a caracterizatorului, să fie privite pe faţă, dar şi pe revers. Şi par la fel de plauzibile. Iată, aşadar, cât de relative pot deveni nişte categorii considerate, la vremea respectivă, casant definitorii. Se poate glosa la infinit pe oricare din ele, dar Zigu Ornea, pe bună dreptate, se întreabă azi, mai sunt ele operaţionale? Nu participă ele oare la un soi de mitologizare, de cosmetizare sau, dimpotrivă, de discreditare, a unor caracteristici, a unor "constante" aflate, totuşi, în vie şi perpetuă ebuliţie, indiferent dacă in- sau evolutivă, dar în perpetuă mişcare? Riscul etichetărilor este de a distorsiona mai degrabă, decât de a defini cu precizie, iar o retorică dibace poate transforma oricând albul în negru şi negrul în alb. Cert este însă că momentele fondatoare ale ideii europene, în cultura română, dinainte de al doilea război mondial, sunt Şcoala Ardeleană, paşoptismul, junimismul maiorescian şi, în măsura cea mai vertiginoasă, sincronismul lovinescian. Literatura română postbelică presupune o altă etapă, ce-şi are, şi ea, momentele sale astrale, în măsura în care izolarea faţă de cultura occidentală n-a fost decât frustrant-intermitentă.

Realismul socialist între europeism şi dogmă

Literatura română postbelică pare să reprezinte o ruptură în cadenţa contrapunctului europeism-tradiţionalism. Întâi de toate, trebuie să precizăm că nu există simetrie în baleiajul culturii române între progresism şi reacţionarism. Modelul junimist este, poate, cel mai ilustrativ. Şi anume, acela al inovaţiei în tradiţie. Niciodată, decât poate în ipostazele sale extreme (v. avangardismul sau sămănătorismul), paradigma culturală nu s-a înfăţişat în forme pure. Imbricarea fondului cu forma a reprezentat mai întotdeauna respiraţia somatică a culturii

[3] Ibidem.

române. De aceea, nici măcar paranteza comunistă n-a reprezentat decât o ipostază alambicată a aceleiaşi predispoziţii mefiente a schimbului cultural, cu accent pe împrumut. Chiar şi "obsedantul deceniu", impropriu numit "proletcultism", definit de Sanda Cordoş, pe bună dreptate "jdanovism" (termen descinzând din coordonatele impuse, prin discursul său, de Jdanov, la 17 august 1934, la Primul Congres al Uniunii Scriitorilor Sovietici), este rezultatul unui schimb cultural întortochiat. După cum, cu extremă precizie, circumscrie ideea de proletcultism în opoziţie cu "jdanovismul", tânăra cercetătoare atrage atenţia asupra faptului că Proletcultul reprezintă un fenomen literar episodic în Rusia sovietică, devenit, în timp, o formă de disidenţă culturală, dezavuată chiar de ideologi: "…Lenin nu e dispus să crediteze nici Proletcultul, organizaţie culturală extrem de activă care îşi propune explicit să promoveze o cultură a proletariatului revoluţionar prin conferinţe, centre şi ateliere artistice. Neînţelegerile ideologice dintre Lenin şi A. A. Bogdanov, doctrinarul Proletcultului, datează din 1909 când Lenin îl acuză pe Bogdanov că sub denumirea de «cultură proletară» promovează concepţii reacţionare"[4]

Dacă urmărim rădăcinile avangardiste, cu puncte de iradiere în Elveţia, Franţa sau Italia, ale poeticii realist-socialiste, descoperim un paradox: acela că nici măcar "jdanovismul" impus de la Moscova nu este un fenomen spontaneu şi nu e nici pe departe un tipar inaugural, o enclavă culturală. Paradoxal, "jdanovismul" românesc îşi trage seva din avangarda europeană. Spre deosebire de alte infiltrări europene, acesta este o formă de europeism impus. O sincronizare forţată. Cât de fertilă a fost ea pentru evoluţia culturii româneşti, se ştie: un raptus estetic, o sicitate a expresivităţii în plan literar. Pe de altă parte, o consecinţă nefastă a acestei "sincronii" a fost instaurarea unei relaţii de subordonare brutală a scriitorului faţă de puterea politică, acesta trezindu-se într-o cruntă vasalitate faţă de dogmă. Gustul estetic şi libertatea interioară se resorb în structurile rigide ale unei poetici simpliste, rudimentare, schematice.

În freatica sa însă, fenomenul este infinit mai complicat. Ideea de "criză a culturii", pe care, cu sagacitate, tot Sanda Cordoş o defineşte, reprezintă, de fapt, o "temă occidentală" pe care, la o primă vedere, "cultura Europei răsăritene nu se arată, în general, preocupată să şi-o însuşească", dar, precizează autoarea, "aceasta nu trebuie să ne îndemne să credem că Estul ar fi reprezentat, la răspântia dintre veacuri ori în deceniile ce vor urma, obrazul vesel al Europei

[4] Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, Ediţia a II-a adăugită, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, pp. 61-62.

şi nici că problemele majore ale culturii apusene ar fi fost necunoscute în Răsărit. Dimpotrivă, atât cultura rusă, cât şi cultura română sunt profund interesate de mişcarea culturală occidentală, indiferent dacă extrag de aici modele demne de transportat în propriul areal sau doar repere (neîndoielnic majore) cărora li se contrapune, într-o emulaţie negativă, spiritul naţional". E vorba de disputa dintre fond şi formă, de rezistenţa fondului la noi conţinuturi pe care, totuşi le vor apropria într-un târziu, chiar dacă distorsionat. "Îmbrăcând forme radicale sau proiectând coabitări paşnice, de natură sintetică (între specificul naţional şi creaţia universală), aceste dezbateri sunt în măsură să stabilească vârsta culturilor şi, mai ales, a literaturilor naţionale în interiorul cărora sunt purtate. Literatura română şi literatura rusă sunt literaturi tinere care încearcă – intrând în dialog cu modernitatea bazată pe o lungă şi coerentă tradiţie a literaturii occidentale – să-şi configureze propria identitate"[5]. Desigur, influenţa occidentală a fost preluată, de către culturile tinere, într-o manieră eclectică, dar certamente "tehnici, teme, motive vor tranzita fără probleme, spre literatura Răsăritului; matricea însă, în care acestea se dezvoltă în Occident şi care generează sentimentul finitudinii şi chiar spectrul epuizării şi al sterilităţii rămâne străină unor întemeietori care au o lume de construit"[6]. Un lucru extrem de important, subliniat de tânăra cercetătoare, reprezintă o contradicţie: "aceste influenţe occidentale vor precipita nu o dată în complexe culturale ce se vor întoarce contra modelelor"[7]. Pe această filieră sofisticată, până şi "jdanovismul" reprezintă o astfel de tentativă de construire a unei identităţi culturale. Se ştie cât de păguboasă, de data asta. Dar lucrul cert e că literatura română a "obsedantului deceniu", cum defineşte perioada Marin Preda, este, şi ea, rezultatul unei astfel de precipitări culturale, transformată în complex, a unei predispoziţii culturale europene preluate, anamorfozate într-atât încât să parvină la situaţia de inamic al modelului genuin.

BIBLIOGRAPHY:

1. Cordoş, Sanda, *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, Ediţia a II-a adăugită, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003.

2. Ornea, Zigu, *Formula sufletească a românului*, în *România literară*, nr. 1 / 10-16 ianuarie 2001, p. 9.

[5] Idem, p. 45.
[6] Idem, p. 46.
[7] Idem, p. 47.

POSTMODERNISM AS A PARADIGM

Alina Roșcan
Assist., PhD, "Carol I" National Defense University of Bucharest

Abstract: The difficulty in providing an accurate and all-encompassing definition of Postmodernism arises from its heterogeneous nature so that the question which needs answering is this: Is postmodernism a trend, an ideology, a movement, or a stylistic system? This paper argues that none of these terms is wide enough is scope to stand for what postmodernism represents and proposes a term used in the philosophy of science by TS Kuhn, namely 'paradigm'. He used this term to account for the rules, laws, and observations which govern any scientist's activity and the suggestion in this paper is to borrow this term and apply it to Postmodernism. The paper looks into the characteristics of paradigms and then investigates the causes which led to the advent of Postmodernism. As such, it pinpoints the influences of the Hegelian theory of tensions and contradictions and the existence of a finality in history. It then moves on the Saussure's concepts of langue and parole and the structuralists' attempts to eliminate the subjectivity of the interpreting mind, and presents the poststructuralist reaction and the realization that any message can be interpreted in a plurality of ways. It discusses Derrida's questioning of the concept of origin and Lyotard's rejection of metanarratives and accounts for the two phases of postmodern fiction: the first, the reaction which contested the precepts of modernism and which appeared to be solely a rejection, a negation, but whose aim was actually to establish postmodernism as a self-sustainable paradigm; and, the second, more subdued and inclusive which arose once postmodernism made its stand.

Keywords: Postmodernism, paradigm, Hegel, relativization, legitimacy

It is difficult, if not impossible, to provide an accurate and all-encompassing definition of Postmodernism. Many literary critics have attempted it only to be contested by others. The main reason behind this failure is the fact that Postmodernism is in itself quite heterogeneous as it encapsulates many features, trends, and developments, which are not solely literary or artistic in nature. In fact, one very important aspect of Postmodernism, as well as of modernism, is that it is the result of the societal, economic, political, cultural, educational, ideological,

philosophical, and scientific factors which shape society as a whole. It cannot be separated from society and analysed in isolation, solely as a stylistic trend. Therefore, it would be wrong to treat Postmodernism as a unitary ideology, as Hutcheon suggests (1989), and oppose it univocally to modernism. Postmodernism may have started as a reactionary trend to some of the tenets of modernism, but since its inception, it has developed into a more tolerant and inclusive manifestation.

First of all, I shall attempt to explain what Postmodernism is, meaning what it should be called. Is it a trend, an ideology, a movement, an aesthetic, or a stylistic system? I would actually argue that none of the before-mentioned terms is wide enough in scope to stand for what Postmodernism represents. Zima suggests that Postmodernism, and not only, could better be described as a 'problematic,' that is, as a 'compound of problems,' by which he means that it should be viewed as 'social and linguistic situations within which conflicting answers to certain questions or incompatible solutions to certain problems are proposed.' (2010: 12) This approach could account for the divergent, occasionally contradictory, even incompatible aspects of Postmodernism, but the term itself is so general that it offers no structure whatsoever to the term which it attempts to define.

However, I have another suggestion, which comes from a different domain, the philosophy of science. Thomas S. Kuhn introduced the term 'paradigm' to account for the rules, laws, and observations which govern any scientist's activity (Kuhn, 1996). I suggest that this term could be taken over and applied to Postmodernism for several reasons, which have to do with the nature of these paradigms, as explained by Kuhn. He posits that paradigms are frameworks within which scientists work implicitly, without having to agree on, even without having to produce a full rationalization of exactly what that paradigm is, what elements form its make-up (1996: 44). If necessary, the paradigm could be directly inspected, especially when some new development appears, and then explicit rules and formulations could be produced. However, under normal circumstances, this is not necessary. When applied to Postmodernism, this idea proves very helpful. Although critics have attempted to come up with a set of features and rules for postmodern literature, their task has been greatly encumbered by the diversity of literary works. Writers, like scientists, function within the postmodern paradigm without paying any heed to its characteristics, rules or functioning. They do not question the paradigm directly any more, and I will enlarge upon this further on in my analysis.

Kuhn explains that, although, in general, the appearance of a new paradigm entails the complete rejection and replacement of the previous one, this does not always need to be the case (1996: 95-7). A new paradigm does not necessarily ruin previous ones; in fact, it can be a further articulation of a previously-existing paradigm, a new articulation, necessary because the society within which it operates has altered its principles, has developed further, and the paradigm needs to be adjusted in order to keep abreast of these evolutions. Kuhn further refines this idea by adding the fact that a paradigm which has become outdated can become a special case, meaning an instance, an aspect of its successor (1996: 103). This is of interest to me especially in light of my contention that Postmodernism does not exist in a relation of complete opposition to modernism, but that, in certain respects, it is a continuation, refinement, and adaptation of modern precepts.

It is important at this stage of my argumentation to explain how Postmodernism came to be, what discontents led to its appearance. As Feyerabend explains, new theories occur only when and because some thinkers have decided not to be bound by certain methodologies, i.e. by certain systems of thought, and therefore, they transgress those systems (1993: 14). This is the necessary first step in the progress of human knowledge: the complete rupture with the past, the proposal of a new hypothesis that will in time, if validated by society, turn into a new paradigm. He further explains that new theories can only become coherent, clear and reasonable paradigms only after they have been employed for some time (Feyerabend 1993: 18). Again the similarity with Postmodernism and its evolution is obvious. Initially, Postmodernism was incoherent, unreasonable, challenging, apparently unmethodical, and resisted categorisation and method. However, once this incipient phase was surpassed, Postmodernism became less radical and more coherent. Postmodernism arose, according to Zima, as a revolt against the 'metaphysical residues of modernity in modernism' (2010: 132)[1]. Authors tried to distance themselves from modern absolutist notions such as truth, autonomy, and utopia. Modernism was largely based on Hegelian concepts of objective rationalism and on structuralist divisions. To take them in turn, I shall first briefly address Hegel's philosophy and the role which it played in the modern paradigm.

Hegel considers modern philosophy, culture and society fraught with contradictions and tensions, such as those between subject and object, mind and nature, the self and the other,

[1]Zima views modernity as a long epoch which started with the Enlightenment, while modernism is late modernity, more precisely, 'an auto-criticism of modernity' (Zima 2010: 5-10).

knowledge and faith, Romanticism and Enlightenment. Hegel's main philosophical goal is to interpret these contradictions and tensions in light of and as part of a comprehensive, evolving, and rational unity. His claim is that there exists a finality in history and that human progress is methodical, as the expression of historical becoming. In his view, historical becoming refers to the incremental progress which humankind makes as a result of solving conflictual situations by means of synthesis. Hegel is a rational and methodical philosopher, whose basic tool is the triad of thesis, antithesis and synthesis and the way these interact to open new horizons for human knowledge in an objective fashion. The thesis and the antithesis are the extremes which, by means of human reasoning, can be brought together into a synthesis which is in fact, the progress that society undergoes. His belief is that differences can be overcome, that there is, in actuality, common ground between them out of which the synthesis can appear.

Structuralism is based on the assumption that there is an underlying system of 'distinctions and conventions' (Culler 2002: 5) which facilitate and guarantee the transmission of meaning. Structuralism explores the relationships and the basic structure of meaning in language, literature, and other social sciences, and the way in which they are organized into meaning-generating networks. The structuralist aim is to analyse linguistic, literary and social phenomena in their totality in order to uncover how their components interact to produce significance. The starting point of this trend resides in the work of Ferdinand de Saussure, who first put forth the concepts of *langue* and *parole*. The former refers to the abstract structure of a language, made up of the rules and regulations which are the foundation for phrases, sentences and discourses. The latter is the concrete manifestation in communication of *langue*.

Another important aspect of Saussure's theory is the emphasis which he places on the way in which signs function in a formal setting, in a system based on relations of opposition and exclusion. His view regarding meaning is purely relational and structural, as he considers that no word could transmit meaning unless it is opposed to and in relation with all the other words in the linguistic system. The referentiality of words is not approached in Saussure's theory, as the meaning of words resides in their systemic relations, and does not derive from the intrinsic significance traits, or from their connections to the material world. Signs refer to one another (Saussure 2011). When Saussure refers to the value of a sign, he views it as depending on the relations which a sign holds with others signs in the system. A sign has no value out of the context. His famous analogy with the game of chess (based on the fact that the value of each piece is given by the place which it has on the board), is in his view, a perfect

parallel for the significance; the message clearly depends on the relation between the two parts of the sign, and the value of the sign is given by the relation between that sign and the other signs in the system seen as a whole.

Linguistics was not the only area of study which was permeated by Saussure's dichotomy. It is also found in social studies where it is employed in order to organise and classify human interactions. As Best explains, structuralism attempted to disclose the underlying rules which organised phenomena into social systems (1991: 18-9). In this endeavour, structuralism relied on the belief that the analysis which it provided was objective, rigorous, truthful and coherent. The assumption was based on a set of clearly-established rules and dichotomies, which made it as similar as possible to other sciences. The idea was that it could do away with the subjectivity of the interpreting mind. Meaning could be found only in the binary oppositions which the system provided and which governed the relations within it. Culler further details this point by explaining that structuralism does not aim at viewing an action as part of a chain of causality, nor as the product of a subject's imagination (2002: 31). What it actually does is to place an object or an action in relation to a system of conventions of similarity and discrepancy. Through this placement, the respective object or action gains meaning. Meaning and the identity of any item stem from the tension of opposition between the various components of a system. Consequently, the production of meaning is relegated to the system of language.

Poststructuralism shares this view, considering that the 'speaking subject' is not relevant in the meaning-making process. Taking it even further, it claims that the self, as a coherent entity, is only a fictional construct. Any individual is an amalgam of idiosyncratic, conflicting knowledge. Based on this claim, poststructuralists also reject the concept of *langue*. They believe that there is no set of rules which could ever solve the inherent contradictions in the world, or the individual. As Best explains, poststructuralists believe that a historical approach to the differences between and evolutions of any form of consciousness, identity, and signification is the most effective because it could account for the variations which might not otherwise be explained (1991: 20).

Poststructuralists also contest the opposition between signifier and signified, and the unique relation of meaning which structuralists claim to exist between the two. This relation is in fact not stable, but endlessly deferred by means of 'infinite implication' (Derrida 1973: 58). Derrida claims that a sign actually gains strength from this 'infinite equivocality' (ibid.), and

this is the reason why interpretation, the reading process and the reader *per se* gain such momentum in poststructuralist studies. Meaning transmission becomes a game which is played by one transmitter and multiple receivers, who depending on their own personal backgrounds and experience, could interpret the message in a plurality of ways and thus, render it new and forceful (at least in theory, since in practice, the number of possible interpretations is not infinite, as it is restricted by the interpreters' mind-sets and competences).

Postmodernism has appropriated these two concepts: the dismissal of the uttering subject and of the univocal meaning given by the author to the text. A feature which Postmodernism has in common with both structuralism and poststructuralism is the interest in and the primacy accorded to discourse. Texts are no longer perceived as apriorically containing the meaning, and awaiting a reader to decode it. On the contrary, meaning-making becomes an active process of social construction, in which individuals, institutions, and the whole society partake. As Best explains, discourse becomes the site where several powers interact, and the aim of any interpreter is to see how this interaction unfolds, what power relations it presupposes, which ideologies it represents (1991: 26). Discourse is, in fact, a battleground on which several groups struggle to gain the upper hand.

Another trend in critical theory that influenced Postmodernism at its origin is deconstruction, whose main promoter was Derrida. He takes critical theory a step forward by questioning the concept of origin. If we start from the premise that meaning is endlessly deferred, it understandably ensues that its initial point of origin could never be reached and unveiled in the network of interconnected and interdependent meanings. Consequently, Derrida states that language refers onto itself and cannot and does not reflect an outside, objective world. Any and all worlds are created, derived by means of discourse. Consequently, presence itself is nothing more than a derivation, a construct based on other linguistic and metalinguistic elements. All meanings are based on the sum of these derivations and on the users' knowledge and experience of these derivations and differences. For this reason, Derrida (1981: 37-9) introduced the concept of *différance* as a combination of the two meanings of the verb *différer*, to differ and to defer. By means of this term, Derrida attempted to reject presence, and to replace it by a generalised absence, or a difference. In his view, any text appears in the interplay of presence and absence: meanings which are at one point present in the discourse, and others, which are absent, but referred to implicitly. Thus, the text is produced only by working upon, by transforming other existing texts, or traces thereof. Deconstruction, as a result, relies on the

rejection of the system of oppositions upheld by structuralism and on the admission that meaning cannot be defined solely, as the product of one author, text or reader.

It is my belief, however, that Derrida's view errs not on the side of caution, but on the side of radicalism. Discourse is the world, and the world is discourse; therefore, all its elements are always present, and play upon each other and against each other to give rise to certain concrete meanings, at certain given moments, in certain contexts. Consequently, one cannot speak of absence, but of a myriad of intricate connections which help actualise meaning in a variety of ways which depend on the author's intentions, the discursive context, and the reader's knowledge. All these variations, of course, can never give rise to one meaning alone, but neither do they imply that anything is absent.

So far I have looked at the ways in which structuralism, poststructuralism and deconstruction have influenced the rise and development of Postmodernism. These theoretical views certainly played a part in the change of paradigm, but it is my belief that the most important role was that of Modernism. I believe that Hutcheon is accurate when she surmises that Postmodernism displays an oedipal opposition and, at the same time, a filial faithfulness to modernism (1988: 366).

As previously explained, new paradigms can rest on the shoulders of their precursors, meaning that they take over parts of old paradigms, while openly contesting other aspects of the very same paradigms. This phenomenon can be observed even when the relation between Postmodernism and Modernism is examined. The questioning of the modern paradigm was one stage in the development of the postmodern paradigm, the initial one, when the modern paradigm was in place and it was no longer deemed satisfactory. Consequently, the first stage in the development of the new postmodern paradigm was an interrogation of the limits of the previous modern one. Its applicability, restrictions, and inadequacies were revised. The first postmodern writers directly addressed the rules and formulations of modernism and challenged them if they found them lacking.

Zima explains that there are three cultural values around which modernity, modernism (as late modernity, see endnote) and Postmodernism revolve around: *ambiguity*, *ambivalence* and *indifference* (2010: 14). He briefly explains that it is the different views with respect to these major concepts that shape the core of the three paradigms. The literature of the 18th century and early 19th century was dominated by ambiguity, but it was accompanied by philosophy, by the theory of knowledge and by the narrator's explanations, which eventually

helped. In modernism, the realist epistemological optimism is dismissed as illusory and thus, an era of ambivalence is heralded.

Young Hegelians adapt Hegel's initially all-encompassing rationalistic view of historical progress through reason, and argue that only some extremes could be reconciled by means of methodical and rational synthesis, while others remain opposites, such as good and evil, truth and lie, or essence and appearance. Hence the notion of ambivalence. As the philosopher of this age, Nietzsche declares that the world is ambiguous, appearances are impossible to dissolve and essence is thus unattainable (1990). He actually anticipates the postmodern concept of indifference by explaining that opposites are so well knitted together that they are impossible to separate, and thus, they might actually become identical, indistinguishable.

This is what happens in Postmodernism, when cultural, aesthetic and moral values are replaced by economic ones. In Zima's opinion, Postmodernism is, thus, an era of indifference, i.e. of interchangeable ideas, values, and ideologies (2010: 16). Although values exist, none of them could claim universality. I would argue that it is rather an era of inclusion as globalisation and mass media have brought about is greater access, exposure to and (possibly) understanding of other views. The world has become a more open space, although not necessarily a more tolerant one, as there are many cases of extremist reactions, nationalistic drives, and ethnic conflicts. But overall, today's world is more aware of its members, of their ideologies, values, and identities. Values are not exchangeable, neither are they indifferent; they are in fact relative to the context of their production, they are no longer absolute. Gender, nationality, position, economic factors or religious aspects play an important and decisive role in shaping values. Then, the values are relative to these aspects. This is why values can be said to coexist either peacefully or conflictually, but are part of people's consciousness.

Within this context of inclusion and relativity, it is important at this point to identify those features of Postmodernism which set it apart from modernism, and those which the two share. One characteristic of Postmodernism is, as Lyotard states it, the rejection of metanarratives (1979). This rejection goes hand in hand with the view that the world is too large for only one mind to master it, that it is an impossible task for any narrative to try to encompass the whole world. Consequently, narratives should be small and try to focus on relating bits and pieces of the world. This idea is in keeping with the relativisation of values depending on the subject, context and discourse in which they appear.

Postmodern narratives have accepted the fact that general views of the world are impossible to attain in a complicated, technologized and information-driven society. Knowledge is fragmentary, it comes as an answer only to certain questions. Modernism made use of metadiscourses to legitimise its stance and claims. Postmodernism refutes all forms of totalising thought: it refines differences, and 'reinforces our ability to tolerate the incommensurable' (Lyotard 1979: 75). This radical view is tamed by others such as Best (1991) and Zima (2010), who argue that in fact metanarratives are not dismissed or discarded; they are simply reinterpreted in a critical fashion, and their strengths and weaknesses are uncovered. Postmodernism, as the paradigm of inclusion, does not exclude metanarratives, but accepts them with a grain of criticism.

This rejection of metanarratives casts a long shadow on postmodern fiction. As McHale (1992) and Rorty (1983) notice, this is in fact, only another metanarrative which has been thrown onto Postmodernism, another generalisation which goes against the grain of what Postmodernism strives to be, i.e. inclusive. The first reaction of postmodern writers, as I have argued before, was one of rejection of metanarratives, taken to such an extreme as to almost destroy the narrative itself. Only later, once the initial refusal softened, was the narrative retrieved and revived. It happened because postmodern authors accepted and started to tolerate the fact that metanarratives could not be escaped; the only course of action they could undertake was to keep narrating. Postmodernism has overcome its initial rebellious state and has become tolerant.

Linda Hutcheon also notices that Postmodernism rejects continuity and grand narratives, in light of the fact that reality is too unmasterable to be tamed by any narrative system (1989). In her view, postmodern texts are contradictory and parodic in their intertextual relation with modern texts and conventional genres. They transgress and ridicule traditions in an attempt to capture the fragmentary nature of reality. However, there are two issues on which I do not believe that Hutcheon's theory is entirely sustainable. Firstly, she does not take into account that modernism itself was not a paradigm of continuity: it was mainly dominated by experiment, it tested all the boundaries between genres, and it denied narrative as the exact rendering of an objective reality.

She models her view of modernism solely on those works which stay within the confines of certain traditions. Not even Joyce's *Ulysses* respects all these boundaries. It is not a work of continuity, but rather of fragmentation, of interrogation of limitations. It pushes the

boundaries of the narrative. In no way do modernists, as Hutcheon (1988) claims, view history as universal. They, in fact, proclaim the opposite: there is no universal history that can be narrativized; there are only individual stories which become the discourses of history. Secondly, Hutcheon insists on the fact that postmodern literature is socially and politically active, involved, ideologically laden while modernists kept their distance from whatever was 'social'. Once more, this is not the case. There are many postmodern novelists who are not concerned in any way with political issues; on the other hand, some modernists were. I would argue that unlike Postmodernism, Modernism believed that a narrating consciousness could make sense of a story, could master it and organise it into a coherent whole. This is what Postmodernism no longer holds to be true and the 'whole' has been replaced by fragmentariness.

Ihab Hassan puts forth a taxonomy of the features which contrast Modernism to Postmodernism. I would argue from the very beginning that there is a major flaw in his categorisation, as it is solely based on stylistic features. Postmodernism is a paradigm which is not limited to literature or to art. Moreover, it is difficult, if not impossible, to define two such major paradigms on the basis of a dualistic, mutually exclusive list of attributes. It is once more a structuralist trap which is easy to fall prey to. Hassan argues that modernism appears 'hieratic, hypotactical and formalist,' while Postmodernism is 'playful, paratactical, and deconstrutionist' (1987: 91).

He goes on to negatively connote aspects of Modernnism and oppose them to positively nuanced traits of Postmodernism: form/anti-form, purpose/play, design/chance, hierarchy/anarchy, mastery-logos/exhaustion-silence, distance/participation, creation-to-totalization/decreation-deconstruction, synthesis/antithesis, presence/absence, centring/ dispersal, hypotaxis/parataxis, root-depth/rhizome-surface, signified/signifier, metaphysics/ irony, etc. (Hassan 1987: 91-2). I would argue that these separations are not in fact as clear-cut as Hassan would have us believe. Play, anti-form, absence, and irony, to name just a few, are present both in modern works of fiction and postmodern ones.

Hassan goes on to explain several of the main features which he considers could help shed light on what Postmodernism is. I shall discuss them in more detail below:

1. The term Postmodernism as such sounds odd: 'post' implies comparison to and measuring up against a predecessor. But Postmodernism is not an epigone of modernism; on

the contrary, it is the breath of fresh air that both 'uses and abuses' the conventions and all previous trends without completely rejecting any of them.

2. Postmodernism suffers from a certain 'semantic instability: that is, no clear consensus about its meaning exists among scholars.' (Hassan 1987: 87) It is very difficult to propose a definition of the term 'Postmodernism' without feeling that some aspect always fails to be included, or that some feature is not detailed enough. And the other aspect which causes disagreement among critics is the fact that some characteristics of Postmodernism are contradictory, and it would be very difficult to include them all in a 'scientific' definition.

3. 'Modernism and Postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future.' (Hassan 1987: 88) Many critics have noticed that Postmodernism draws its strength from modernism while at the same time, rejecting it. Hutcheon claims that Postmodernism contests the modern separation of art and life, its individual subjectivity, its high-low culture (1988: 43). On the other hand, Postmodernism takes over features of modernism such as self-reflexivity, irony, or repudiation of realism.

4. Postmodernism is a question of opposites, of conflicting double views, of rupture and unity, of a past both honoured and denied. The tensions which hold between opposites nourish postmodern fiction. They inform its paradigm and help it define itself in relation to, not necessarily in opposition to, its precursors.

5. Literary history needs to be perceived as ever-changing, as a continuous process of innovation, renovation, and, I would add, recuperation. The novel is the base of progress because it reprocesses old materials. It re-conceptualizes and reorients them, including them in its new paradigm.

With respect to history, both Hutcheon and Hassan notice that historical facts no longer define fiction. The former (1989: 37) claims that the border between facts and fiction has been crossed over so often we can now speak of hybrids; the boundaries are clear, but they no longer matter. The reader is instead caught up in a network of hybridization. Hassan, on the other hand, claims that facts no longer exist; what remains in their wake are interpretations; knowledge is also infinitely deferred because it is hidden behind countless meanings (1987: 49). Both of them conclude that totalization, an overall idea or meaning of a discourse can no longer be attained. Novelists explore limits and refute confinement to one genre or one social

field. By interrogating limits, the novelists come to surpass the borders of the traditional novel and invade other fields of social sciences. Ergo, hybridization of genres arises.

It is important to note, at this time, that no matter how compelling and apparently flexible Hassan and Hutcheon's views of Postmodernism may appear at first, they rely on a shaky foundation as they consider Postmodernism solely at the level of the literary text. However, Postmodernism must be viewed as a social paradigm first and foremost, because an analysis based solely on stylistic features will fail to capture its essence.

Brian McHale views modernism as *epistemological*, as a system which believes knowledge can be attained, and, consequently, the questions which it poses are epistemologically structured: 'How can I interpret the world I belong to?', 'What can I know?', 'Who knows it and how reliable is this knowledge?', 'What are the limits of the knowable?' (1987: 9). These questions are a reflection of the progress registered by humankind as a result of the Industrial Revolution. Progress is seen as steady and unimpeded begetting the belief that the world is conquerable, comprehensible and moldable into the desired shape. On the other hand, Postmodernism can be viewed as an *ontological* system, in which answers are attempted to questions such as 'What kind of world is this?', 'What should I do in this world?', 'Which of my selves should do it?', 'What is a world?', 'What worlds are there, how are they made, and how do they differ?' It is clear from these questions that while Modernism in focused on knowledge, on organising the world, in other words, it faces outward, Postmodernism is focused more on the individual, on the subject, as a biased, limited interpreter of what happens in the world around.

Postmodernism does not deny the existence of the subject, does not even reflect too much on it, but rather takes its existence for granted with all its limitations and inherent subjectivity. McHale believes that modernism and its extreme epistemological uncertainty eventually gave rise to ontological pluralism and instability. As he puts it, 'Push epistemological questions far enough and they "tip over" into ontological questions' (McHale 1987: 11). This idea is extremely relevant to my argumentation that Postmodernism is a paradigm in the sense that modernism pushed its boundaries so far that its key concepts and principles could no longer explain the problems which it was facing or answer the questions which it was posing. Thus, the need arose for a new paradigm better suited to find answers.

Although pertaining to a different field, Feyerabend argues along the same lines as McHale when explaining the way in which knowledge progresses. He synthesizes best the way

in which Postmodernism as a paradigm should be viewed. He explains that knowledge is not a series of 'self-consistent theories' (Feyerabend 1993: 21) which will eventually converge to give rise to an ideal, coherent view of the world; truth cannot be approached gradually, through the accumulation of this knowledge into well-formed patterns. Knowledge within a paradigm is actually 'an ever increasing ocean of mutually incompatible alternatives, each single theory, each fairy-tale, each myth that is part of the collection forcing the others into greater articulation and all of them contributing, via this process of competition, to the development of our consciousness' (Feyerabend 1993: 21). With this view in mind, I would argue that nothing can ever be settled once and for all when it comes to the delineations of the postmodern paradigm. A comprehensive account of Postmodernism must be left open, flexible to include new aspects, new discoveries, and new avenues of narrating. Moreover, as argued above, seldom, if ever, does it happen in history for a new era to represent a complete break from and exclusion of all the values of the previous ones. History and sociology prove that we are more likely to deal with transitions, transformations, and developments.

The aim of this paper has been to prove that the most fruitful approach to Postmodernism is to consider it a paradigm in the sense put forth by Thomas S. Kuhn. This view has the major advantage of accounting for what we would call the two phases of postmodern fiction: the first, the reactionary, which contested the precepts of modernism and which appeared to be solely a rejection, a negation, but whose aim was actually to establish Postmodernism as a self-sustainable paradigm; and the second, more subdued, more tolerant and inclusive which arose once Postmodernism had made its stand and had come to be recognised as a paradigm in its own right. Once its rebellious stage was complete, Postmodernism has shown its true nature, has started to exist affirmatively, not solely as a negation of all that existed before it, no longer solely reactive, but proactive and creative in its own right. As such, it has taken over aspects, theories, concepts from structuralism, poststructuralism, deconstruction, and modernism and has re-wrought and incorporated them into its own framework.

Bibliography:

1. Best, Steven, Kellner Douglas (1991). *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. The Guilford Press.

2. Culler, Jonathan (2002). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Routldege

3. Derrida, Jaques (1973). *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Trans. DB Allison Evanston. Northwestern Univ. Press.

4. Feyerabend, Paul (1993). *Against Method*. 3rd ed. Verso.

5. Hassan, Ihab Habib (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State Univ. Press.

6. Hutcheon, Linda (1989). *The Politics of Postmodernism*. Routledge.

7. Kuhn, Thomas (1996). *The Structure of Scientific Revolutions*. 3dr ed. Univ. of Chicago Press.

8. Lyotard, Jean-Francois (1979). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester Univ. Press.

9. Hegel, GW Friedrich (2008). *Reading Hegel: Hegel's Introductions*. Singh A, Mohapatra R eds. re.press.

10. McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. Routledge.

11. Rorty, Richard 1983. "Pragmatism without Method." In Rorty, *Objectivity, Relativism, and Truth* (1991). Cambridge Univ. Press.

12. Saussure, Ferdinand (2011). *Course in General Linguistics*. Trans. W Baskin. Columbia Univ. Press

13. Zima, Peter (2010). *Modern/Postmodern: Society, Philosophy, Literature*. Continuum.

THE ADVENTURE OF A EVA ULTIMA IN THE WORLD OF MARIONETTES

Aurora Manuela Bagiag
Assist. Prof., PhD, "Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca,

Abstract: The novel Eva ultima (1923) by Italian writer Massimo Bontempelli depicts a "metaphysical fable" built around a marionette named Bululu. This literary exercise, which is representative for the evolution of the concept of adventure in the European literature of the 1920s, as well as for the "magic realism" promoted by Bontempelli can be defined as a mysterious adventure in which magic is created out of sheer realism.

As psychological and esthetic phenomenon, the marionette becomes a key figure for the novecento adventure. The creator of the wooden puppet is an avatar of the writer, a modern demiurge who is content with being a simple marionettist. He clumsily controls the wires and strings of his creatures and is finally confronted with the danger of having invented marionette characters that rebel against their arbitrary destinies. Thus, literature escapes from the writer's controlling touch and the novel is built on tension, unpredictability, novelty, surprise, the impossibility of predetermining its development and the impulse to venture further and further away into the unknown.

Keywords: adventure novel, magic realism, novecento esthetics, marionette, metaphysical fable

Le roman *Eva ultima*, publié d'abord en 1923[1] chez l'éditeur romain Stock et ensuite en 1940[2], dans une seconde version notablement remaniée, se construit autour du personnage d'Eva. La jeune femme en quête d'aventure se laisse emporter par son amant, Evandro, une sorte de sorcier futuriste, dans un domaine mystérieux, créé par lui-même. C'est là qu'elle fait la connaissance d'une marionnette bizarre et inquiétante, appelée Bululù. Il s'agit, comme le remarque François Bouchard, d'un « pantin vivant, doué d'esprit, mais porteur de ses fils, témoin de son irrémédiable aliénation à l'invisible marionnettiste qui le manipule »[3]. Il faut

[1] Massimo Bontempelli, *Eva ultima*, Rome, Stock, 1923.
[2] Massimo Bontempelli, *Due favole metafisiche (1921-1922): La scacchiera davanti allo specchio - Eva ultima*, Milano, Mondadori, 1940.
[3] François Bouchard, « Eve ultime ou le désenchantement » *in* Massimo Bontempelli, *Eve ultime*, Christian Bourgeois Editeur, 1992, p. 18.

préciser que le roman *Eva ultima* a son origine dans un drame éponyme inédit, dont l'existence est signalée par Alberto Savinio en 1919, quatre ans avant la parution du roman[4] et que ce drame est contemporain d'une farce en prose, *Siepe a nordovest*, où les marionnettes apparaissent pour la première fois dans l'œuvre de Bontempelli. Ayant une vie propre et s'organisant en société, les marionnettes côtoient les humains de façon à ce que les deux mondes interfèrent et se confondent, tout en jouant sur l'ambiguïté de la nature double de l'homme-pantin.

Dans l'espace envoûtant du domaine inconnu, avec sa géométrie circulaire, sa villa austère et surtout avec son atmosphère empreinte de circonspection, Eva découvre la marionnette qui sera à l'origine d'une inédite incursion dans l'inconscient. Issue de la volonté d'Evandro de mettre à la disposition de son invitée un compagnon, Bululù est là aussi pour offrir à la femme « quelque chose à aimer »[5], voire « quelque chose […] qui soit plus ou moins qu'un homme » (78). Il remplira ainsi auprès de sa maîtresse un rôle ambigu, faisant interférer les connotations érotiques et maternelles. A l'instar du personnage anonyme de « l'ami », qui exerce auprès de toutes les maîtresses d'Evandro une fonction sexuelle, Bululù apparaît comme pour suppléer à l'impuissance de son propre créateur. Car, après avoir passé une exaspérante nuit avec Evandro, Eva lui reproche son incapacité de l'amuser et de l'aimer : « Tu ne sais pas aimer comme le veut une femme » (76). C'est à ce moment-là que l'idée du pantin apparaît chez le créateur novécentiste, qui canalisera ensuite, à l'aide de sa créature, la curiosité, la soif d'aventure et le besoin d'amour de la femme. Anticipant son intérêt pour la marionnette, Evandro avertit Eva : « Si j'assouvis ta curiosité, tu voudras en savoir davantage, toujours plus ; et il se pourrait bien que tu en viennes à me demander si Bululú est susceptible de désirs amoureux » (126). Et cela n'a plus rien d'étonnant si dans l'épisode final, « l'ami », qui vient séduire Eva après le banquet, s'approprie le nom de la marionnette. Dans l'obscurité de la villa désertée par les convives, la scène d'amour physique se consomme dans un état d'ivresse et de

[4] Dans le numéro 8 de la *Vraie Italie,* mensuel rédigé en français qui paraît à Florence, Alberto Savinio présentait Massimo Bontempelli et ses œuvres, dont *Siepe à nordovest,* farce en prose et en musique que devait illustrer Giorgio De Chirico, de la façon suivante : « Et cette pièce n'est qu'un essai, ce n'est que le premier pas vers le mûrissement d'une forme d'art théâtral qui trouve son complet épanchement dans le drame *Eva ultima* (encore inédit) où le dramaturge arrive enfin à la plus grande acuité poétique, lyrique et dramatique, jointe à la plus vibrante représentation des aspects du réel. (…) Tempérament musical raffiné et puissant, il est responsable déjà d'un bagage assez lourd : accompagnement musical à ses drames *Siepe a nordovest* et *Eva ultima,* une *Suite* et une *Sonate* pour piano, une *Danse* pour quatuor, etc., etc. (Cité par François Bouchard, *op. cit.,* p. 17).

[5] Massimo Bontempelli, *Eve ultime*, traduit de l'italien par François Bouchard, coll. « Les Derniers Mots », 1992, p. 78. Toutes les références seront empruntées à cette édition et les pages en seront indiquées dans le texte, entre parenthèses.

confusion : « Oui, appelle-moi encore ainsi. Oui, je suis ton Bululú » (152), répond insidieusement l'ami, plongeant Eva dans le désarroi: « Vous êtes… Bululú… vous ? » (152). Il convient de souligner que c'est précisément cette rencontre avec l'obscène usurpateur de l'identité de la marionnette qui libère Eva. Elle peut désormais quitter le domaine d'Evandro et poursuivre son chemin.

Conjointement, Bululù est censé combler chez Eva un instinct maternel. Vivre à ses côtés équivaut parfois à une régression, à un retour à l'enfance. Devant le temps qui s'efface, reste en suspens ou même remonte en arrière, Eva, la main dans la main avec Bululú, a l'impression de « redevenir lentement un enfant… » (117). Une suggestion fœtale transparaît également de la relation complexe à la marionnette : « Et pourquoi est-ce que je te sens en moi ? Serais-tu mon enfant ? » (118), s'interroge Eva, tandis que le pressentiment de ne plus le revoir, lui inculque l'impression de perdre « une partie de soi » (123). N'oublions pas que la scène qui ouvre le roman présente la jeune femme accompagnée d'un enfant, qui se blottit contre sa robe, terrifié par la poursuite d'Evandro. Lorsqu'elle s'embarque dans la voiture qui les éconduira au domaine mystérieux, Eva abandonne subitement et sans explication aucune le garçon, auquel le récit ne fait plus aucune mention.

Une marionnette est faite « d'arbre et de néant »

Bululù représente certes une métaphore des pulsions sexuelles et des énergies latentes de l'inconscient, se faisant le médiateur d'une aventure psychologique. Mais il est avant tout la marionnette par excellence, faite d'« arbre » et de « néant », une figurine en bois, aux longs fils invisibles qui ondoient au-dessus de sa tête, se perdant dans les airs. Son nom est révélateur de sa condition de marionnette puisque « dans la tradition dramatique espagnole, le *bululú* est un acteur qui joue seul une saynète, en changeant de voix en fonction des rôles qu'il interprète tour à tour. C'est le comédien par excellence, susceptible d'incarner à sa guise tous les personnages de son répertoire »[6]. Mais celui qui joue tous les rôles est essentiellement « une forme vide ». Le pantin, qui représente en fait « la négation d'une identité », devient par sa nature même la métaphore de la créature qui se laisse animer par son créateur. En tant qu'« être absent de lui-même », le morceau de bois qu'Evandro a transformé en une chimère étrange demeure une créature extralucide, ayant la conscience aiguë de son statut d'artefact. Comme le remarque Eva, c'est précisément cette capacité autoréflexive qui l'individualise, le faisant

[6] François Bouchard, « Eve ultime ou le désenchantement », *op. cit.*, p. 18.

exister : « Mais tu es quelque chose dans la mesure où tu sais que tu n'es rien » (92). En effet la façon de se définir de la marionnette la rend digne de son statut de créature d'un démiurge novécentiste : « je ne suis rien » (92), affirme-t-il. Bululù ne perd en aucun moment la conviction d'être un objet et oppose à l'incapacité d'Eva de reconnaître sa nature, une prise de position obstinée. S'il a commencé à exister au moment où Eva l'a vu apparaître des plis du rideau, il reste essentiellement attaché au domaine d'Evandro, en dehors duquel il cesserait d'exister. La marionnette décline ainsi constamment son irrémédiable dépendance envers son créateur et manipulateur :

« Bululù : Je commence à comprendre : ce qui vous plaît, ce sont les propos que je tiens et les gestes que je fais ; donc, ce qui n'est pas en moi et ne vient pas de moi.

Eve : Mais de qui, de qui, pour l'amour du ciel ?

Bululù : De celui qui tire mes ficelles, Madame.

Eve : Et moi ? Jamais je ne me suis posé la question de savoir s'il y avait quelque chose au-dessus de ma tête.

Bululù : Mais la mienne ? Madame, j'ai quatre ou cinq fils, et quelqu'un les tire et les manœuvre, au-dessus, en haut, je ne sais où » (120).

Bululù devance ainsi par excès de lucidité sa maîtresse horrifiée par la monstruosité d'une telle invention, qui pourrait réduire son protégé au silence et à l'immobilité. C'est que Bululù a bien appris la leçon de son créateur :

« Evandre : Chacun joue son rôle.

Bululù : Et quelqu'un tire les ficelles ?

Evandre : Bien sûr : quelqu'un ou quelque chose. Mais où se trouve celui qui tire les ficelles : dedans ou dehors. C'est cela qu'il faudrait savoir. » (101).

Bululù figure ainsi l'homme moderne, conscient qu'il se fait manipuler par quelqu'un ou par quelque chose, par un mécanisme qui peut lui être extérieur, mais surtout intérieur. Par ailleurs, dans une scène où Eva assiste à l'émergence des pulsions, elle se voit entourée par une foule larvaire, prenant l'apparence des gens connus le long de sa vie, et au-dessus desquels une pluie oblique, en réalité un filet de fils parallèles, actionne leurs mouvements. Accrochées à

leurs « fils de givre » (107), qui ondoient dans les airs, les entités se bousculent et se débattent autour de la femme pour s'imposer à son regard, et se font ensuite immobilisées par un vieillard surgi du néant. Après avoir « remi[s] de l'ordre dans cette horde de larves », il détourne d'Eva le cortège bizarre, fermant lui-même la marche « d'un pas majestueux et posé » (106).

On se souvient qu'à sa première apparition, au milieu des plis du rideau, Bululù, qui fait quelques pas dans la direction du couple Evandro - Eva, exhibe lui aussi au-dessus de sa tête quelques longues ficelles qui l'actionnent, se prolongeant indistinctement dans les hauteurs. Si Bululù cache au début son manipulateur, dans le théâtre de marionnettes orchestré par « l'ami », ce dernier démystifie sans retenue le mécanisme banal qui anime les comédiens en bois. Montant sur l'avant-scène, il saisit un après l'autre les fils du sultan et des odalisques, interrompant leur discours et suspendant leurs mouvements. Son geste sacrilège ainsi que la terreur que ressent Eva face à cette intervention sont définitoires pour le rapport complexe qu'entretiennent les différents personnage avec la marionnette.

Le marionnettiste est un fabricant de stupeur

Le couple Evandro-Eva propose une acception diamétralement opposée du pantin en bois. Ainsi, Eva se déclare d'emblée intriguée par l'apparition stupéfiante qui émerge du rideau théâtral, et interroge tantôt Evandro, tantôt sa créature, sur sa nature, son caractère, sa façon d'exister : « Bululù, dis-moi, Bululù : existes-tu ? » (87); « Mais, si tu existes, existes-tu de la même façon que moi, que nous, les hommes ? » (87). Lorsque la marionnette explique que son caractère suppose « une passivité aussi totale que machinale » (94), Eva, que cette mécanique mystérieuse, au lieu d'éclairer, plonge dans la confusion, poursuit sa soif de connaissance, la projetant sur le mécanisme prodigieux qui actionne son protégé : « Machinale, disais-tu? Quelle est donc cette machine, Bululù, qui te fait poser des questions si subtiles ? » (95). Apprenant que les paroles de Bululù lui viennent de celui qui tire ses ficelles, Eva a l'intuition de la fusion créateur – créature, qui pourrait les réduire à une seule entité : « Et si c'étais toi qui te nommais Evandre et lui Bululù ? » (96). Si Bululù et Evandro ne font qu'un, autant d'en demander plus à ce dernier : « Quel âge a-t-il ? » (125); « A-t-il faim ? A-t-il soif ?» (126); « Et Bululù, est-ce qu'il sourit? Est-il capable de sourire ? » (115). Quant à Evandro, qui connaît bien sa créature ainsi que la nature interrogative d'Eva, ses réponses sont évasives – Bululù a commencé d'exister au moment où elle l'a vu entrer –, se gardant bien d'assouvir la curiosité.

L'interrogation représente sans doute une fausse piste pour aborder le mystère d'une telle créature. Lorsque Bululù lui apprend que tous ses mouvements sont dus à « quatre ou cinq fils » que quelqu'un « tire » et « manœuvre », quelque part, en haut, Eva urle « Tais-toi, monstre. » (120) Mais la marionnette continue de la tenter, insistant avec une diabolique courtoisie pour lui faire prendre contact avec sa nature de poupée mécanique, bien assemblée : « Touchez mes fils, madame Eve. […] Approchez, je vous en prie. […] Plus près, […] par ici… au-dessus… plus haut… mais doucement, je vous en conjure. » (120-121) La façon dont la femme réagit à la tentation, remplaçant la stupeur par la terreur, montre bien que la découverte de la substance de Bululù représente son ultime et véritable aventure. D'ailleurs, au début du roman, une trichomancienne lui prédit que « [s]on cœur […] est pris et à jamais se prend dans les rets à cinq fils » (32). Empêtrée dans ce filet mécanique, la sentimentalité romanesque d'Eva est meurtrie par les coups successifs d'un démasquement irrémédiable. D'abord «abasourdie, pantelante » (120), Eva esquisse une fausse résistance : « Ne me tente pas. » (120); se sentant ensuite « envoûtée » (121), elle se dit sur le point d'atteindre la folie ou la mort et finalement «en proie à la terreur » (121), les yeux fermés, elle succombe à la « tentation mostrueuse ». Toucher les fils de la marionnette, palper les ficelles qui l'anime, représente une décomposition flagrante du merveilleux, voire sa disparition :

Elle tâtonna un peu, tout son corps chancelait ; elle passa les mains à l'aveuglette au-dessus de la tête de Bululù ; tout à coup, elle poussa un hurlement strident, elle retira sa main comme si elle s'était brûlée, elle fit un bond en arrière de tout le corps et elle écarquilla les yeux. Affaissé sur le côté, Bululù paraissait inanimé. Eva cria comme une possédée :

« Non, je vais mourir. Bouge. Je hurle si tu ne parles pas. Je me tuerai, Bululù. » (121)

C'est une découverte qui a de quoi terrifier une « créature passionnée et romanesque », comme l'anticipe d'ailleurs Evandro. Car celui-ci n'est qu'un « fallacieux enchanteur » (80), qui après lui avoir promis une chimère charmante et étrange, s'amuse à réduire Bululù à son statut de pantin. En effet, l'opposition la plus dramatique entre le « roi » et sa « reine » se manifeste dans le rapport à la marionnette. L'attraction et la fascination que la marionnette exerce sur Eva se heurtent à l'attitude subversivement ironique de son propre créateur. Tandis qu'Eva ne cesse de s'interroger sur sa nature, tout en refusant d'admettre son statut de pantin, Evandro rejette immanquablement sa créature au rang d'objet d'amusement, responsable de

« brocards, grimaces, galipettes, une multitude d'agaceries » (90), à l'instar de ses illustres prédécesseurs, « des mélancoliques bouffons […] des nains, toute sorte d'avortons » (90). Le créateur de Bululù, tout en avertissant plus d'une fois que sa créature venue du néant n'a rien d'épouvantable, connaît bien l'angoisse d'Eva à l'égard du caractère purement mécanique de la marionnette:

Tu souffres dès que tu te surprends à imaginer Bululù sous les traits d'une marionnette sur scène : au bout de deux heures, on éteint les lumières, on replie le théâtre et on accroche les pantins par la tête au bout d'un clou. (127)

A l'instar de Bululù, qui, laissant découvrir ses fils, se transforme sous le regard d'Eva en un « monstre », Evandro en posture de désenchanteur et montreur de marionnettes, passe lui aussi pour un « monstre ». Monstre et dé-monstration passent alors par le geste théâtral, par l'acte artistique. La monstration sadique d'Evandro devient atroce, car implacable, dans la mise en scène de l'ami. Organisant le banquet rituel destiné à présenter la nouvelle reine aux habitants du domaine, l'ami d'Evandro prépare une pièce de théâtre avec accompagnement musical, jouée par des marionnettes. La représentation plonge Eva dans le plus profond désarroi, l'obligeant à s'interroger obstinément sur l'authenticité des marionnettes : Mais, êtes-vous certain... que… ce sont toutes… de véritables marionnettes ? » (143) Une fois déclenché, le mécanisme de la dé-monstration se poursuit sur tous les plans. Dans le domaine de la logique, le syllogisme proposé par le philosophe ne réussit pourtant qu'à accroître son angoisse : « La marionnette est un faux homme. Donc, une fausse marionnette est un homme deux fois faux ; à savoir, un homme authentique : l'homme vrai de vrai, le seul homme vrai, l'homme véritable par excellence. (140) Sophisme infirmé par la démonstration théâtrale de l'ami, laquelle se transforme en une colossale impiété. Agacé par les interrogations insistantes d'Eva qui se demande sans cesse si les protagonistes de la pièce sont tous des marionnettes authentiques, l'auteur monte sur l'avant-scène et saisit les ficelles de ses acteurs, suspendant ainsi leur mouvement :

« Regardez ! » et il toucha les fils d'une odalisque ; « regardez ! » et il s'attaqua à la seconde. Les malheureuses se figèrent pareillement et, renversées en arrières, les bras écartés,

les jupes retroussées et les jambes en l'air, elles gardaient une posture ignominieusement obscène. (144).

Tandis que le public proteste amusé contre « l'auteur sacrilège » (144), tout comme il s'était indigné quelques moments auparavant contre l'« intervention diabolique » (142) de la « main invisible et secourable » (142) qui était sortie de la coulisse et avait poussé vers les odalisques leurs instruments musicaux, Eva est époustouflée par ce meurtre odieux. Il ne reste à l'auteur et ordonnateur de la commedia dell'arte ainsi démantelée que baisser le rideau et inviter le public à une sorte d'orgie, qui épuise les convives, les plongeant dans un sommeil médusant. L'intervention d'Evandro est alors décisive : leur proposant un divertissement surprise, il s'apprête à faire monter sur scène Bululú. Mais une pareille monstration publique de la nature monstrueuse de sa marionnette provoque chez Eva une rupture définitive. Toucher aux fils des marionnettes revient à précipiter leur disparition, tout comme celle du domaine étrange qui les a engendrées. Figure emblématique de l'aventure de Bontempelli, la dissolution mise en œuvre par le dernier chapitre agit sur cet espace hors du monde et implicitement sur la marionnette inséparable de sa matrice. Les mêmes forces dissolvantes s'exercent sur l'identité d'Eva et sur le roman même. Puisque, tout en marquant la rupture d'avec le passé et affirmant sa volonté d'anéantir le souvenir des étranges événements, Eva garde la capacité de les réactiver, les transformant en récit. Lequel, en illustre représentant de l'aventure novécentiste, deviendra lui aussi évanouissant, impossible à maîtriser et circonscrire, échappant à son créateur : « Voilà ce qui arrive quand on veut toucher les fils des marionnettes » (144), affirme Evandro. Si Bululù révèle la dualité inquiétante de sa condition lorsque quelqu'un touche à ses fils, il souligne également l'écart entre l'hypostase de « créature », que lui attribue Evandro, et celle de « seul homme vrai, l'homme véritable par excellence » (140), que la constante mise en question d'Eva lui accorde.

De l'aventure merveilleuse à la magie mécanique

Deux isotopies contradictoires s'organisent ainsi autour des figures d'Evandro, magicien et créateur de stupeur, et d'Eva qui se revendique plutôt d'un merveilleux d'inspiration romantique. La jeune femme se révèle incapable de suivre les inventions magico-mécaniques de ce nouveau démiurge qui déclare vouloir construire non seulement un domaine situé en dehors du monde, mais tout un avenir. A son tour, Evandro apparaît dans l'impossibilité d'accorder à Eva l'amour qu'elle réclame, se contentant de lui faire présent

d'une sorte de substitut à symbolique phallique, la marionnette Bululù. Le couple, formé par Eva et sa face masculine, Evandro (un *Ev-andro*, du grec *anêr, andros*, « homme, mâle »), qui n'est pas un Adam, mais un dieu moderne, se dissout dans une incompatibilité structurale, déchiré par un réseau de figures concurrentes. D'un côté le sommeil, la torpeur, l'indistinction larvaire, l'extralucidité, de l'autre la conscience lucide. De même, l'amour s'oppose à l'intelligence, la passion à la raison et enfin le merveilleux à la magie moderne. Ces groupes antagoniques circonscrivent d'une part le fond romanesque d'Eva, de l'enfant qui l'accompagne ainsi que de l'assemblée indistincte qui occupe la clairière de la voyante qui lit l'avenir des gens dans leurs cheveux, et de l'autre l'esprit moderne, *novecento,* de la triade créatrice, formée d'Evandro, de l'ami et du philosophe, à laquelle se rattache aussi la marionnette Bululù.

La disparité, qui oppose les deux principes, masculin et féminin, est perceptible à tous les niveaux du roman de Bontempelli, linguistique, thématique et surtout métapoétique. Conformément à une logique de la contradiction, Eva se présente d'emblée comme une créature passionnée par le mystère, tandis qu'Evandro, lui, est le promoteur d'une démystification, à ressorts mécanicistes. Mettant tout son grand œuvre sous le signe de l'imagination, en tant que « forgeur de chimères » (*EU*, 35), Evandro démonte ostentatoirement les mécanismes de ses prouesses. Dans un article intitulé « Dissoluzione della *femme fatale* », Simona Micali, qui définit Eva comme « la tipica donna fatale ottocentesca », en opposition avec Evandro, qui, lui, est « il maschio intelletuale dell Novecento, ironico e dissilluso »[7], insiste sur la mise en scène ironique de tout un répertoire romanesque traditionnel. Incarnant une conscience métalittéraire acerbe, Evandro mise sur le démasquement des lieux communs de la rhétorique du roman du XIX^{e} siècle. Ainsi son apparition fantasmagorique dans la clairière présidée par une Trichomancienne, qui lit l'avenir des gens dans les cheveux, offre le premier exemple du métissage magico-mécanique de ses trucs : l'automobile qui les conduit à son domaine n'est pas issue d'une extraordinaire métamorphose de la roulotte occupée par la voyante ; elle n'est qu'habilement camouflée par des branchages qui lui confèrent une allure silvestre. Certes, comme le fait remarquer Evandro à de nombreuses reprises, «la situation n'a rien de surnaturel » (40). Lui-même, malgré son apparition extravagante, n'a « rien de surnaturel ni de terrifiant » (34). Si Eva tremble devant lui comme « devant une présence infernale » (35), Evandro ne cesse de l'interroger sur cette confusion : « Que vois-tu donc de

[7] Simona Micali, « **Bontempelli e la dissoluzione della femme fatale** », *Italica*, vol. 73, nº. 1, 1996, p. 53.

diabolique en moi ? » (35). Puisque, s'il n'est pas un démon, ni un enchanteur, en revanche il peut s'improviser en « magicien » et lui prophétiser l'avenir ou même le lui construire : « Pourquoi te prédire l'avenir? [...] Ne vaudra-t-il pas mieux que je le crée de toutes pièces? » (40) En effet Evandro construit un avenir tout en le décomposant sous les yeux avides de mystère d'Eva. L'incident de la voiture qui tombe en panne devient un prétexte pour un nouvel essai de désenchantement : « Non, il est certain qu'un hippogriffe ne serait pas tombé en panne. N'est-ce pas là un excellent moyen de rompre le charme ? » (49). Chaque composante de son domaine exhibe d'ailleurs l'absence de tout élément merveilleux, se vidant des résurgences romanesques sous les coups d'un discours corrosif, qui semble avoir pour but de rompre le charme. Au bout de leur voyage vers l'orient, Evandro présente à sa nouvelle maîtresse l'esplanade soigneusement décorée et la villa avec son fronton sobrement dessiné de façon à exclure tout vecteur de l'enchantement :

Quelle déception pour toi, répliqua Evandre. Tu t'attendais à trouver au moins un château : des pics rocheux, des douves, des étangs glauques bordés de saules et des eaux mortes baignant les murailles chancies d'un manoir ; et, ici parmi une multitude de présence occultes, dans cette ambiance chargée de fulgurances et d'effroi, tu pensais cacher au monde entier, qui sait ? peut-être un amour suprême. (52)

Après leur première nuit passée dans la villa, lorsque Eva reproche à son hôte de ne pas savoir l'aimer, il recourt à l'ultime de ses soi-disant prouesses, une marionnette. En bon constructeur de paradis artificiel, Evandro décide de mettre à la disposition de la nouvelle maîtresse du domaine un étrange compagnon :

« Veux-tu que je dépose des ouragans à tes pieds ? Trop romantique. Que je fasse apparaître un cortège d'hamadryades et que je les mette à ton service ? Non. […] J'use d'une magie trop irréparablement intelligente pour qu'il me soit donné d'évoquer une cohorte de monstres. […] Je peux tout au plus te montrer une chimère… » (80-81)

Si un maître de maison quelconque lui aurait présenté « une soubrette » ou « un valet », si un « magicien romantique » lui aurait fait découvrir un « un gnome » ou un « un lutin » (85), Evandro, qui n'est ni l'un ni l'autre, mais rejoint plutôt le surhomme futuriste, construit pour

Eva « une chimère aussi charmante qu'étrange » (81). Il lui présente donc Bululù, une marionnette, perpétrant ainsi la désacralisation du jeu de rôle et des modèles rhétoriques de la littérature bourgeoise[8].

La stratégie dés-incantatoire agit sur Eva qui ressent sporadiquement le poids de la désillusion. Elle se dit attirée dans un premier temps par l'atmosphère merveilleuse qu'Evandre entretient autour d'elle, pour décliner ensuite sa déception : « garde-moi dans cet état de stupeur que tu as su me procurer pendant de trop brefs instants… mais tu n'en es pas capable » (65-66). Ses réactions contre l'homme qui ne cesse de la priver du mystère et de l'enchantement intrinsèques à son âme romantique, sont aussi promptes et brutales que les propos démystifiants de celui-ci : « Tu ne m'intimides pas, tu me dessèches. Si tu es un enchanteur, ta conduite est inepte. Tu profanes le surnaturel. » (53)

Et le surnaturel, dans l'acception d'Eva, est tout à fait différent de la magie d'Evandro. Ses lettres, incluses dans les notes attachées à la seconde édition du roman de Bontempelli, laissent transparaître une certaine fascination pour l'étrange. Ce sont de petits récits épistolaires, antérieurs au séjour d'Eva dans le domaine d'Evandro, qui racontent des histoires de fantômes, des rêves, des événements prodigieux, des incursions dans une nature merveilleuse.

Le mystère, le merveilleux, le surnaturel restent donc l'apanage de la femme, tandis que la « magie » « irrémédiablement intelligente » est le propre d'Evandro et de toute entité créatrice. N'oublions pas que lorsqu'Eva lui reproche son incapacité de l'aimer, ce à quoi elle voudrait que son amant renonce est … son « intelligence ». Séparé par une opposition apparemment irréductible, le couple Eva - Evandro est emblématique pour l'aventure novécentiste bontempellienne, qui naît de tensions contradictoires. Les séries d'oppositions : amour - intelligence, passion - raison, extralucidité - lucidité, merveilleux romantique - magie intelligente, qui concourent à la cristallisation des deux pôles, masculin et féminin, renvoient à la dualité du « réalisme magique », qui refuse à la fois le « réalisme pur » et la « fantaisie pour la fantaisie », vivant par « le sens magique qu'il sait découvrir dans la vie quotidienne »[9]. Or, la collaboration de l'héroïne et du narrateur pour la composition du récit de son aventure vécue dans le domaine d'Evandro évoque explicitement les deux vecteurs créateurs opposés : l'attitude réaliste et l'imagination sans bornes. Mais ce que les lettres d'Eva révèlent c'est que

[8] Cf. Simona Micali, *op. cit.*, p. 55.
[9] Massimo Bontempelli, « Analogies », *900. Cahiers d'Italie et d'Europe*, nº 4, Cahier d'été, 1927, p. 8.

c'est paradoxalement de ce type d'aventure, engendrée par une magie intelligente et lucide, qu'a besoin la créature romanesque et merveilleuse. L'opposition Eva – Evandro n'est finalement pas tellement irréductible, d'autant plus que la femme se laisse stupéfier par sa créature lucide, Bululù, séduire par son ami, représentant de la rhétorique romantique du mystère, et fasciner par le philosophe, dont le syllogisme transforme la marionnette en l'homme le plus véritable. En réalité l'ami, le philosophe et Evandro forment une triade créatrice qui, avec la marionnette Bululù, réussit à faire fusionner le réel et l'extraordinaire. La façon d'Eva de se rapporter aux « événements singuliers » qu'elle traverse dans le domaine d'Evandro, cessant de s'en étonner et s'y abandonnant en toute confiance, prenant conscience du « surnaturel » qu'elle avait frôlé seulement après qu'il avait disparu, renvoie à une aventure magique moulée dans une matrice du réel ou bien à une réalité des plus banales mais suggérant sa préférence pour une aventure autre : Le « banal » et l'« étrange » sont donc indissociables, dans des circonstances « anodines » ou bien « singulières » ; l'« extraordinaire » et le « quotidien » parviennent même à se confondre sous un regard qui sait pénétrer dans la profondeur des choses.

Ancré dans le « réalisme exact, enveloppé d'une atmosphère de stupeur lucide »[10] des peintres italiens du *quattrocento*, le « réalisme magique » de Bontempelli se veut une peinture du « monde réel » qui laisse en même temps supposer « un alibi inquiétant de son intérêt le plus secret ». L'art littéraire rejoint la peinture des artistes du XV^e^ siècle, qui, plus ils donnent « du poids et de la solidité à [l]a matière », plus ils suggèrent leur intérêt pour « autre chose qui se trou[e] autour ou au-dessus », plus ils prétendent reproduire fidèlement la nature, mieux ils parviennent à « l'envelopp[er] de [leur] pensée figée dans le surnaturel »[11]. Dans le prolongement du « réalisme mythique », évoqué par Edmond Jaloux en 1924[12], cette « forme demi-nouvelle de fiction » qui repose sur un réalisme « brutal » et « précis », dans lequel on a introduit une « poésie centrale », une « atmosphère de rêve et de magie », qui se dégage « du spectacle même de la réalité »[13], Bontempelli construit une réalité exaspérée par l'excès de concrétion. Le « réalisme magique » représente alors la tension qui naît de la fusion entre « précision réaliste » et « atmosphère magique »[14], et qui porte le nom « Stupeur ».

[10] Massimo Bontempelli, « Analogies », *op. cit.*, p. 7.
[11] *Ibid.*
[12] Edmond Jaloux, « *Denier du rêve*, par marguerite Yourcenar », *Les Nouvelles Littéraires*, 23 décembre 1933, p. 3.
[13] Edmond Jaloux, « *Un mort tout neuf*, par Eugène Dabit », *Les Nouvelles Littéraires*, 28 mars 1934, p. 3.
[14] Massimo Bontempelli, « Analogies », *op. cit.*, p. 8.

Conclusions

Dans *Eva ultima* la figure de la marionnette, emblématique pour l'aventure en tant que phénomène psychologique et esthétique, rejoint le renouvellement conceptuel du roman porteur des prémisses du modernisme. La figure du marionnettiste, elle, révèle le créateur d'un théâtre métaphysique de l'être, où l'individu se revendique à la fois du statut de marionnette du destin et de concepteur et « ordonnateur » de sa propre « stupeur ».

Quant à l'écrivain, nouveau démiurge et constructeur d'avenir, mais aussi simple marionnettiste qui manipule maladroitement les fils de sa création, il côtoie le danger de l'invention de personnages-pantins, qui sortent de leurs destins livresques arbitraires. Tandis que l'écrivain découvre son double, son autre moi dans l'espace du roman, en l'occurrence le narrateur, le personnage du roman d'aventure(s) moderne s'insurge contre la main invisible qui le conduit dans ses mésaventures, l'intervention diabolique qui impose des bornes à son parcours et le geste sacrilège qui l'enferme dans une existence arbitrairement figée. La stupéfaction de l'auteur devant cette révolte atypique, qui lui enlève ses prérogatives traditionnelles, est celle du romancier en état d'aventure devant un personnage, qui, loin d'accepter la condition de marionnette, déborde les attentes de son créateur et se retourne contre lui.

Bibliographie

1. Airoldi Namer, Fulvia, « L'émergence des formes théâtrales dans le roman *Eva ultima* de Massimo Bontempelli », *in Le rôle des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*, Paris, Klincksieck, 1992.

2. BONTEMPELLI, Massimo, *Eva ultima*, Roma, Stock, 1923.

3. BONTEMPELLI, Massimo, *Due favole metafisiche (1921-1922): La scacchiera davanti allo specchio - Eva ultima*, Milano, Mondadori, 1940.

4. BONTEMPELLI, Massimo, *Eve ultime*, traduit de l'italien par François Bouchard, coll. « Les Derniers Mots », 1992.

5. BONTEMPELLI, Massimo, « Analogies », *900. Cahiers d'Italie et d'Europe*, nº 4, Cahier d'été, 1927, p. 7-13.

6. Bouchard, François, « *Eva ultima*, du roman à l'autobiographie fictive » *in* ISOTTI ROSOWSKY, G. (dir.), *Ecritures autobiographiques*, Presses Universitaires de Vincennes, 1977, p. 89-94.

7. JALOUX, Edmond « *Denier du rêve*, par marguerite Yourcenar », *Les Nouvelles Littéraires*, 23 décembre 1933, p. 3.

8. JALOUX, Edmond, « *Un mort tout neuf*, par Eugène Dabit », *Les Nouvelles Littéraires*, 28 mars 1934, p. 3.

9. Micali, Simona, « Bontempelli e la dissoluzione della femme fatale », *Italica*, vol. 73, n°. 1, 1996, p. 44-65.

10. Van Bever, Pierre, « "Metafisica". Réalisme magique et fantastiques italiens », *in* Weisgerber, Jean (dir.), *Le Réalisme magique*, *Cahiers des Avant-gardes*, L'Age d'Homme, 1987, p. 73-89.

11. Van den Bossche, Bart, « Miti per il Novecento: L'avventura novecentista di Massimo Bontempelli », *Narrativa*, vol. 16, 1999, p. 15-33.

LES GISEMENTS SOUTERRAINS DE L'ÉCRITURE CHEZ HENRY BAUCHAU

Corina Bozedean
Assist. Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: In Henry Bauchau's work, the geological phenomena, either expressed or implied, equates the poetic principles that determine and govern the emergence and the structure of the poetic material. Relying on the same principles as the psychoanalysis, the purpose of geology is to explore the depths in order to extract the original material. The personal geology is understood as the overcoming of an individual sensitivity to anonymous layers, where the personal experience overlays with the life's and the world's circumstances.

Keywords: writing, geology, depth, poetic material, psychoanalysis

Dans l'œuvre d'Henry Bauchau, les phénomènes géologiques, explicitement évoqués ou suggérés, équivalent à des principes poétiques qui déterminent et régissent l'avènement et la structuration de la matière poétique. Sur les mêmes principes que la psychanalyse, la géologie a pour but l'exploration des profondeurs, « des couches plus originelles de [l]a géologie personnelle » (EE, p. 20), afin d'extraire sa matière. La géologie personnelle est à comprendre comme le dépassement d'une sensibilité individuelle vers des couches anonymes, où les circonstances personnelles sont « plus vastes que la personne », et où à l'expérience de l'individu se superpose « l'expérience de la vie, avec le monde » (JA, p. 437). Comme Catherine Mayaux l'analyse, on trouve chez Henry Bauchau un «pressentiment d'une langue originelle oubliée dont la source se situe à la fois dans un monde très ancien et au-dedans de soi, que la langue perdue de chaque individu est relié aux sites, aux histoires, aux archétypes les plus antiques du monde »[1].

C'est la hantise d'une écriture rédemptrice et récupératrice qui inscrit la parole dans le fonds des âges, où le langage humain et celui du monde sont intimement liés, comme celui des

[1] Catherine Mayaux, « Voyage en Babélie poétique : quand les poètes font leur égyptologie … », in Houdart-Merot Violaine (dir.), *Écritures babéliennes*, *Écritures babéliennes*, Berne, Peter Lang, « Littératures de langue française », 2006, p. 36.

personnages Pierre et Mademoiselle Mérence : « [ils] sont encore à l'origine, ils sont encore jeunes, on veut dire jeunes dans la parole. Ils suivent le fil, le fil ténu, enchevêtré, brisé, mais toujours patiemment repris d'un langage souterrain » (RN, p. 363). Pour Bauchau, le langage n'est pas seulement un instrument accessoire, mais une partie vivante et dynamique de l'être.

Si l'écriture est l'acte à travers lequel l'artiste tente de récupérer l'originel inscrit en lui, auquel il ne peut pas parvenir autrement, l'inspiration n'a rien d'exaltant, mais se réduit à « l'exploration des mystères, des trésors encore dormants dans la mémoire » (OSR, p. 187), des « merveilleux sédiments », selon les mots de Francis Ponge[2]:

Ainsi le plaisir de l'écriture est de travailler cette matière, sa joie est de la découvrir, de lui faire place en soi et d'en être pendant quelques instants transformé. Sans cette présence d'une réalité souterraine, l'écriture n'est rien, mais c'est par la reconnaissance intérieure de ce rien que le tout peut advenir, non pas comme un savoir, mais comme être de vie (JA, p. 437).

Assimilées à l'inconscient, les profondeurs de la terre contiennent chez Henry Bauchau la source de la matière langagière qui exige d'être apportée à la surface. En analysant la matière des poétiques contemporaines, Michel Collot observe qu'on a affaire à une matière première qui « sommeille en chacun de nous, dans un état de latence et de confusion, où se mêlent inextricablement affects, percepts et signifiants »[3]. Chez Henry Bauchau le noyau de la création est placé dans une « obscurité initiale » (EE, p. 18), un chaos primordial contenant le fonds de l'œuvre : « La matière est là, une matière riche, mais très peu ordonnée, parfois proche du chaos » (JA, p. 343). Ce chaos représente une dimension de nous-mêmes qui échappe à la rationalité, une matière première pleine de formes et significations. Atteindre l'originel, parcourir les strates qui le recouvrent, devient pour Henry Bauchau condition essentielle pour comprendre le présent. Aussi bien au niveau éthique qu'esthétique, la métaphore géologique de l'exploration du caché souterrain s'inscrit dans un besoin de révélation et d'éclaircissement.

Henry Bauchau parle souvent de l'ancrage nocturne de la matière poétique, de son sous-sol onirique : « Pendant la nuit je continue à penser à Antigone. De cette pensée nocturne émanent parfois des inspirations dont, le plus souvent, rien ne parvient à la pensée diurne » (JA, p. 311). Le rêve est, tout comme les profondeurs de la terre, une matière première de la conscience poétique susceptible de féconder son imagination par l'accès aux impressions

[2] Francis Ponge, *Méthodes*, Paris, Gallimard, «Idées», N° 249, [1961] 1971, p. 124.
[3] Michel Collot, *La matière-émotion,* Paris, PUF, « Écriture », 2005, p. 91.

sensibles. Aussi parle-t-il dans une page de son journal d'un « très beau rêve-poème » (JA, p. 150), qu'il n'a pas eu la force de capter, de « deux rêves en forme de récit » (JA, p. 253).

Le sous-sol sédimenté de la mémoire et du rêve intègre plusieurs matières amalgamées, susceptibles de devenir matière poétique ; il recouvre des images-souvenirs et des rythmes provenus d'un passé individuel et collectif, une matière latente et indifférenciée, fertile en visions capables de guider le poète « de méandre en méandre vers ce qui sera le poème » (PBG, p. 311). Le rythme représente d'une part les pulsions du corps qui font surface avec une certaine périodicité, mais il revêt aussi une dimension psycho-cosmique, car il tient de l'inscription du moi dans les énergies du monde, de la rencontre de l'individuel et de l'universel. Pour Jean-Claude Pinson, le rythme remonte aux couches primitives du langage « à une dimension de l'être-au-monde où la parole est davantage cri, geste ou rite incantatoire qu'une articulation d'un message »[4].

Le cri à l'origine de la parole poétique, par sa qualité de premier rapport au monde (« je crie, je suis au monde » - PC, p. 16), rattache le poème à la sonorité et aux sens. Inscrit, comme chez Saint-John Perse[5], dans une origine marine, « le plus ancien des mots » (PC, p. 167) remonte pour Bauchau, comme le dit le poème « La goutte d'eau » aux « cris de perle » (PC, p. 167), non par son caractère de préciosité, mais comme réalité des origines qui condense l'animé et l'inanimé, l'aquatique et le minéral. Le poème est lié à une préhistoire du langage, où l'organique et l'inorganique, l'articulé et l'inarticulé étaient encore mêlés : les mots « qui ont franchi la mer / pour s'enrichir dans d'immenses pays perdus / lorsque la vie était plus lourde et plus sonore » (PC, p. 16-17). Fondée sur la matérialité et la vocalisation du signifiant, l'écriture repose sur une vibration première, d'où émanent le moi et la parole. Plusieurs vers suggèrent l'idée d'une consubstantialité marine de l'homme et du langage. Si les mots trouvent leur origine dans le « sel bleu de la mer » et « ses cris, ses bonheurs » (PC, p. 66), l'homme s'inscrit également dans la réalité tellurique-aquatique primaire: « Le soir au Large en remontant / je retrouve le sel » (PC, p. 123). Ou plus explicitement encore, dans « L'escalier bleu » :

Toute vie emplissant de force les narines
s'amplifiait là, dans la lumière sous-marine,

[4] Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine,* Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 231.
[5] Saint-John Perse définit l'aventure poétique comme une « anabase » ou « retour à la Mer, à la commune Mer d'où l'œuvre fut tirée », « Letre à Jacques Rivière du 21 octobre 1910 », *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 677.

la joue contre la pierre on sentait les marches
le sel bleu de la mer et ses cris, ses bonheurs
quand le feu l'étreignait jadis, le feu sans hommes.
La pierre devenue la servante du riche
Etait dans l'escalier pauvre, domaine pauvre.
Pierre de l'homme originel, père confus
homme encore englouti dans la mer, homme d'algues
et de sel ingénu, vagabond mais le seul
à vivre encor au temps plus vaste des racines
les mouvements des grandes vagues immobiles (PC, p. 66).

Comme ces vers le suggèrent, l'homme de sel, à l'instar des mots « brûlés de sel » (PC, p. 16), naissent d'une même énergie universelle concentrée dans une fusion synthétique. Cette intensité des sens est propre aussi au langage poétique qui procède d'un dynamisme sensoriel. L'origination de l'œuvre dans la mer est reliée au caractère maternel et matériel de la langue, ainsi qu'au devoir de la poésie de réactualiser l'expérience primaire. Ainsi, la langue maternelle porte, inscrite en elle, une mémoire affective et garde la nostalgie de l'origine, comme les paroles de Valentine, la sœur du poète, qui « à travers leur sens premier sont chargées de la force, de la sève, de la tradition obscure mais vivace, du clan et de la terre natale » (JA, p. 145).

L'expérience poétique sera donc dépassement de la réalité individuelle et déplacement vers une autre, pré-individuelle, recouverte par « les sables de la mémoire » (RN, p. 180). En inscrivant la parole poétique dans la matérialité du monde, les mots se chargent de cette matérialité. Le poème « Tao » évoque d'une manière explicite la matérialité du poème, devenu un ensemble de roches dans le site poétique :

Reine de jade vert et d'ivoire pâli
sois la perle de sang et le cil des prières.
Sois la flamme éclairant les palais obscurcis
où s'éveille un rêveur de laque rouge amère.

Un seigneur de la mer aux anciens chandeliers
Est venu ranimer les images obscures

Les archers endormis sous l'austère peinture
Dans l'eau verte du songe entourée de glaciers (PC, p. 34).

Les caractéristiques des roches convoquées dans ce poème métaphorisent les traits essentiels de la matière poétique. Le jade, qui a servi dès le néolithique à sculpter des armes d'apparence réelle, mais inutilisables sinon à des fins rituelles, renvoie à l'idée d'arme du poète, et redit le rôle défensif de l'écriture, comme le suggère aussi l'ivoire, également matière défensive pour certains animaux. La poésie est cette forme solide, ciselée et polie comme la pierre dure qui peut émouvoir et défendre. Mais le titre du poème attire également l'attention sur le symbolisme oriental des images minérales déployées dans ces images. En Chine, le jade est considéré comme une matière pure et noble, qui, utilisé dans les tombes, devient le symbole de la pérennité et de l'immortalité. Associée au jade, la poésie célèbre sa capacité à assurer la durée et l'immortalité. Répondant au souci de durée et de dureté, la poésie est cette flamme, la lumière spirituelle, qui éclaire un réel obscur, née du réel même.

Les traits matériels des mots (leur timbre, leur mélodie) sont chargés d'investir la richesse des sensations et des expériences. Les paroles apparaissent comme des réalités matérielles ambiguës, « grands démons de sel » (EE, p. 154), à la fois cristallisation d'une essence qui peut émerger par l'évaporation de l'eau, mais aussi de matérialité dissoute dans une substance universelle. Ce recours à la matérialité pour en faire une matière poétique, inscrit le propos poétique d'Henry Bauchau dans un désir de faire sens à partir du sensible, qui est propre à la génération de l'après-guerre. Ainsi, l'œuvre d'André du Bouchet met en place, selon Anne Gourio, « toute une géologie du mot. Loin d'être des signes, les mots sont au contraire des entités matérielles, substantielles, que l'on goûte et dont on éprouve les contours rugueux »[6].

Chez Henry Bauchau les mots entrent souvent en résonance avec la loi du minéral, dont la capacité résistante tend parfois à imposer ses lois ; l'écrivain se voit parfois contraint de s'y soumettre et d'accepter qu'il ne peut pas les contrôler. Bauchau développe une conception du langage soumis au processus de dégradation, surtout à cause des médias et de la publicité qui l'« use, érode et affadit constamment » (EE, p. 43), d'une langue « constamment pillée par la publicité » (EE, p. 155). L'idée d'une précarité des mots était aussi exprimée par Francis Ponge dans « Les écuries d'Augias » : les mots ont été soumis, selon lui, à « un long usage, sur toutes

[6] Anne Gourio, *Chants de pierre*, Grenoble, ELLUG, « Ateliers de l'imaginaire », 2005, p. 285.

leurs faces déjà frottés et polis »[7]. Approche de la parole de Lorand Gaspar est parcouru selon Anne Gourio par « le leitmotiv de la langue érodée »[8]. Toutefois, la perspective de Gaspar est différente en ce qu'elle inscrit ce phénomène dans le mouvement de la vie, comme signe d'une continuité entre la vie de la matière et celle de la parole.

Chez Bauchau, l'idée de langage érodé renvoie à celle d'un usage conventionnel de la parole. Le langage – matériau de la création littéraire – a déjà été façonné par les nombreux emplois (« Le mot a servi trop de maîtres » - PC, p. 34, dit le poème « Tao ») et devient en conséquence impuissant et inefficace devant la réalité intérieure qui exige d'être communiquée : « Les mots ont dû être broyés quelque part par la formidable machine qui secrète ce ciment odieusement lisse et banal, dans lequel vous ne savez pas comment vous insérer » (D, p. 190). Le mot « ciment » n'indique pas ici la matière capable de réunir des matières dispersées, mais une matière produite artificiellement, tel le « béton nu » de la ville, qui s'oppose à l'épanouissement naturel. Le mot cimenté oppose sa rigidité à l'écrivain en quête d'une formule expressive légère, chargée de tonalités affectives. En ce sens, l'écrivain devra se faire un véritable Orphée, capable de faire chanter les pierres, de forcer le pouvoir suggestif des mots.

À l'opposé de la dureté, l'érosion du langage menace la densité de l'expression. Le travail d'écriture implique alors un travail sur la langue pour soustraire les mots à cette usure et les investir d'une autre densité, leur réinsuffler le souffle primitif. La menace de dissolution du langage mène chez Henry Bauchau à la valorisation du langage universel et des arts plastiques. Comme pour Michaux, une certaine méfiance à l'égard du pouvoir évocateur de la parole justifie son attirance pour la peinture et la sculpture.

Toutefois, même si les mots apparaissent parfois « usés » (AD, p. 120), ce qui compte est qu'ils arrivent à exprimer « dans un espace limité un peu de la beauté plénière » (AD, p. 120). Travailler cette matière langagière érodée signifie sur le plan poétique risquer de perdre la consistance de l'expression verbale, faire l'expérience de l'instabilité, analogique à celle de la marche sur le sable, parvenir à des « écritures dérisoires », tracées en « mots de sable » (EE, p. 125) : « Je reprends pied peu à peu mais on dirait que le livre se perd dans les sables » (EE, p. 63). Pour Henry Bauchau, écrire sur le sable « c'est bien ce qu'on vit chaque jour : les

[7] Francis Ponge, « La Seine », *Tome Premier,* Paris, Gallimard, 1965, p. 526.
[8] Anne Gourio, *op. cit.*, p. 385.

pensées, les mots, les sons, les images apparaissent, se transforment, s'inversent et s'effacent sans cesse » (EE, p. 154).

Dans l'acte d'écriture, il s'agira en conséquence de redonner au langage érodé un peu de sa densité. L'érosion poétique, comme l'érosion géologique, a des propriétés disloquantes, ce qui engendre chez Bauchau le sentiment d'une œuvre fragmentaire, comme détachée du continent : « Dans le rêve d'aujourd'hui émerge l'obligation de passer dans le secteur textile. Je m'y assigne donc au texte-île. Je ne ferai pas une œuvre continent mais un texte-île et le poème est bien cela » (AD, p. 418). Le poème-île renvoie à la dimension de la poésie en tant que terre originelle qui contient encore la densité du langage, à une vision du poème comme prolongement du monde qui l'entoure, mais aussi à une esthétique qui instaure l'idée de la fragmentation et de la discontinuité en tant que mode d'expression.

Mais, comme l'indique Yves Soulé à propos de René Char, « l'érosion est […] la loi de la rivière »[9], qui dans ses mouvements reporte des alluvions et de sédiments, ce qui attribue à la précarité langagière des potentialités signifiantes. Il s'ensuit que le sens est à chercher parfois dans le non-sens, la stabilité dans le dynamisme et l'intégrité dans la fragmentation.

Une conclusion qui s'impose est que l'écriture bauchalienne ne surgit pas d'une exaltation de la parole, mais d'une lutte avec le langage. Non seulement la matière du réel est régie chez le poète par une conscience anthropomorphique, mais la matière langagière puise aussi sa source dans une réalité indissociée. La poétique de la matière rejoint celle du poème. En travaillant sur la matière langagière, l'écrivain fait l'expérience de « la pesanteur et [de] la liquidité des mots », de « la pesanteur des mots / ravagés par l'angoisse » (PC, p. 241). À certains moments, il accuse les mots qui « ne coulaient plus comme le reste » (PI, p. 168) ou bien parle de l'écriture qui « semble couler d'une source plus profonde » (JA, p. 273). Reflet d'un conflit intime, la matière verbale change constamment de densité, selon qu'elle se fait résistance à une pression extérieure en opposant sa dureté ou, au contraire, coule directement de sa source sans rencontrer de difficultés.

La liquidité traduit l'aspect fluctuant de l'écriture tout comme sa progression irrégulière. « Les paroles sont comme l'eau, rien ne leur résiste. […] Les paroles sont comme l'eau, elles s'écoulent. […] Si l'eau se perd dans des terrains mouvants, qui deviennent des boues, qui deviennent des marais, on a beau désirer parler on ne peut plus rien dire » (D, p.

[9] Yves Soulé, *René Char, Une géologie talismanique,* Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2006, p. 196.

165). La liquidité des mots risque de diluer leur solidité référentielle. Cette instabilité est reflet de l'inconsistance de la réalité. La compacité du minéral peut renvoyer au mutisme (non sans rapport avec l'avènement tardif et difficile de la matière poétique pour Bauchau), mais aussi à la forte concentration de silence dans l'écriture (« Il faut écrire ainsi / presque au point de se taire » - PC, p. 14).

La solidité et la liquidité du langage peuvent coexister, comme dans la voix d'Œdipe, « pleine de force et de douceur » (OSR, p. 220), la douceur donnée par l'articulation des voyelles et la force par la sonorité des consonnes ou dans la parole de la Sibylle, « parole de la terre, parole des eaux en mouvement creusait une voix permettant de contourner la Grande Muraille » (EE, p. 116). C'est dans ce mélange que se construit le langage poétique, composé d'une sonorité fluide et d'une signification solide. Le langage poétique spiritualise la matière du réel et fixe l'instant qui devient une chose durable.

La loi de l'eau semble gouverner le fonctionnement de la matière langagière : situés entre dissolution et cristallisation, érosions et alluvions, les mots remontés à la surface sont susceptibles d'accéder, par le travail de l'écrivain, à la faculté de matière-émotion. Ce dynamisme qui rapproche poésie et géologie est le signe que l'impulsion créatrice n'est que l'éveil au mouvement de la matière-énergie, qui anime à la fois l'univers et l'homme. Si la nature polymorphe des mots rend difficile leur choix dans l'investissement de l'émotion poétique, la tâche du poète consiste précisément à utiliser cette ambiguïté matérielle afin de rendre la plurivalence des affects, irréductibles à un sens unique.

Bibliographie de l'œuvre :

BAUCHAU Henry, Les Années difficiles. Journal 1972-1983, Arles, Actes Sud, 2009 ; Poésie complète, Arles, Actes Sud, 2009 ; Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005, Arles, Actes Sud, 2007 ; La Déchirure, [Paris, Gallimard, 1966], Arles, Actes Sud, 2003 ; Jour après jour. Journal 1983-1989, [Bruxelles, Les Éperonniers, « Maintenant ou jamais », 1992], Arles, Actes Sud, « Babel », 2003 ; Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001), Arles, Actes Sud, 2002 ; L'Écriture à l'écoute, Arles, Actes Sud, 2000 ; Journal d'Antigone (1989-1997), Arles, Actes Sud, 1999 ; Œdipe sur la route, Arles, Actes Sud, « Babel », [1990] 1992 ; Le Régiment noir, [Paris, Gallimard, 1972], Bruxelles, Labor, 1992.

Bibliographie critique sélective:

COLLOT Michel, La matière-émotion, Paris, PUF, « Écriture », 2005 ; GOURIO Anne, Chants de pierre, Grenoble, ELLUG, « Ateliers de l'imaginaire », 2005 ; PERSE Saint-John « Lettre à Jacques Rivière du 21 octobre 1910 », Œuvres complètes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » ; PINSON Jean-Claude, Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine, Seyssel, Champ Vallon, 1995 ; PONGE Francis, Méthodes, Paris, Gallimard, «Idées», N° 249, [1961] 1971 ; PONGE Francis, « La Seine », Tome Premier, Paris, Gallimard, 1965 ; SOULÉ Yves, René Char, Une géologie talismanique, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2006.

Finanţarea pentru publicarea acestei lucrări s-a realizat de către Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul **„Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate”**: POSDRU/159/1.5/S/133652.

THE BOOK OF HAPPENINGS OR THE BOOK ABOUT ANA/METAMORPHOSIS OF FICTION IN ŞTEFAN AGOPIAN'S VISION

Laurențiu Ichim
Assist. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The postmodern fiction game bears the unmistakable mark of Ştefan Agopian writing. In "The Book of Happenings" the title begins by calling the performing efficiency of the traditional literary narrative instrumentation and the reader accepted verisimilitude effect into the counter-phrasing and implicitly into the postmodern irony. Far from being a model exercise of canonical literary writing – the book deconstructs the tricks of literary conventions realism or those of historical literary prose as a deconstructive programmatic exercise – behind which the writer's ironic and amused smile can be guessed – the writer playing amused the making and non-making of literature, both in substance and in fact.

Keywords: postmodernism, fiction, textual deconstruction, verisimilitude

Carte deopotrivă fascinantă şi surprinzătoare, *Manualul întâmplărilor* pare a-şi asuma deschis intenţia didactică în ceea ce priveşte construcţia subiectului, respectiv a formei vizibile a naraţiunii. Subtitlul, însă, – *Un altfel de Roman* – şi înşiruirea celor şase capitole – *Moartea pentru patrie, Cumpătarea, Arta războiului, Poveştile Geografului, Crăciun cu Miloradovici, Lazaret* – atrag atenţia cititorului avizat în privinţa procedurilor textualiste ori a acelor de tip metaficţional istoriografic – pe care se aşteaptă să le găsească în textele lui Agopian.

Atrag atenţia şi, în egală măsură, produc suspiciune, cititorul putând bănui, pe bună dreptate, că are de-a face cu o serie de atrape false. Fără nicio legătură aparentă între ele, titlurile celor şase secvenţe ale acestui *roman altfel* rezonează intertextual, dar fără adresă precisă. Difuză în text, intertextualitatea se nutreşte din fantezia scriitorului şi amândouă par să funcţioneze ca un procedeu complex de ascundere prin descoperire (aşa cum definea Cantemir, în *Istoria ieroglifică*, alegoria, dar fără mecanismul retoric imediat perceptibil de acolo).

Căci *Manualul* este o carte cu tâlc.

Rafinamentele stilistice şi *erudiţia fantastă* a acestui „renascentist întârziat", „degustător rafinat al cuvintelor mustoase pe care le scormoneşte pătimaş în cronici şi

hrisoave”[1], estetizarea demultiplicată ingenios prin parabolic şi grotesc sunt particularităţile unei scrieturi cu dublă mizã. Pe de o parte, tehnologia narativă cu care operează textul este simultan prezentă şi in-operaţională, prin parodie – este vorba, în termenii lui Radu G. Țeposu, despre „convenţii asumate fiindcă întreaga atmosferă a cărţii, stilizată până la exces, se întoarce împotriva artificiului, datorită subtextului parodic”[2].

Pe de altă parte, nivelul stilistic deosebit de elaborat, înzestrând instrumentul lingvistic cu o carnaţie grea de sensuri abia ghicite, „sobrietatea erudită, gravitatea arhaizantă şi melancolia” sunt ipostazele unei forme de „estetism cinic”[3], ce se revendică de la modelele livreşti cu cifru – Cervantes, Voltaire.

În acest mod, extrem de precaut, dar a cărui precauţie se transformă în substanţă stilistică densă, trăind prin ea însăşi, dincolo de orice posibilă aluzie politică, *Manualul întâmplărilor* opacizează spaţiul generic al dictaturii.

Nu întâmplător, asemeni lui Radu G. Țeposu,[4] şi alţi critici remarcă materialitatea groasă a scriiturii şi posibilitatea de a o citi ca pe pură gratuitate estetică, ca pe un mod de a camufla o atitudine în plan existenţial, ori ca pe un cumul de modalităţi prin care structura (aparent) contradictorie a spiritului creator se lasă aproximată. În acest sens, Dan C. Mihăilescu vorbeşte despre o „reverie ludică şi multicoloră, fantasme narate jucăuş, montaje suprarealiste, voluptăţi baroce, (…), frazare poetică, multe melinfluenţe hipnotizante ori dimpotrivă, sincope buimăcitoare cu sonorităţi de haiku, morbidezza şi meraviglia: ca pretext pentru spectacolul exegetic, totul este de o generozitate aproape unică în proza noastră de azi”[5]. Totodată, înţelepciunea de esenţă nastratinească şi mărcile textuale ale profilului auctorial, aşa cum reies ele din interstiţiile textului, sunt sintetizate de critic într-o manieră care adaugă – ea însăşi, cu virtuţi estetizante – un plus de atmosferă spectacolului de stil: „Agopian este un bufon înţelept sucit şi răsucit în viziuni fără vârstă şi dincolo de spaţiu, meşter (armeanul) în aurărie şi ritualuri, cu dulceaţă, un sceptic rafinat, solitar şi convivial deopotrivă, un morbid cu măsură egofilă, crud, uneori ricaneur de temut, dar pentru care hedonismul, sordidul narcisiac din licorile sinelui, e literă de aur.[6]

---

[1] Țeposu, Radu G., *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1993, p. 133.
[2] Idem, p.134.
[3] Ibidem.
[4] În termenii criticului, în *Manualul întâmplărilor* „fraza e îmbibată de materialitatea imaginilor, curgerea ei este lentă și vâscoasă, iar efectul e tras cel mai adesea din topică şi comparaţii”, idem, p.135.
[5] Mihăilescu, Dan C., *Somnurile lui Agop*, în „Ziarul de Duminică”, noiembrie, 2001.
[6] Ibidem.

Coloratura manieristă a naraţiunii este remarcată de Mircea Cărtărescu, pentru care „*Manualul* este o demonstraţie postmodernă cu miză metaficţional istoriografică, identificabilă la nivelul fabulei – «întâmplările» din titlul cărţii sunt pâsloase pendulând între un regim al realului subţire şi nelămurit şi un regim al imaginarului de o vastă întindere”[7].

Accentul pus pe dicţiune permite reconstrucţia culturală din urme intertextuale savant orchestrate, dispuse heterotopic într-o ţesătură ce evocă „un cabinet de stampe şi gravuri colate savant, în care nu faptele, ci manierismele prezentării lor contează”[8].

Alcătuită pe principiul *puzzle*, naraţiunea – cu toate categoriile formante în degringoladă, ascultă de regulile eclerajului rafinat, ale picturalităţii, elaborând o cronotopie incertă, cu istoricitatea pulverizată la nivelul celor şase secvenţe ce alcătuiesc acest *roman anapoda*, în care nimic nu se întâmplă, în afara unui „taifas etern”, „în cursul căruia o erudiţie eteroclită, abstrusă, amestecă titluri de cărţi, aforisme şi citate din toate vremurile”.[9]

Blocarea sistematică a tuturor traseelor referenţiale, aproape imediat ce au fost create - prin titlurile capitolelor, de exemplu – şi multiplele pseudodefiniţii ale *stării pe loc,* ale *statului degeaba*, ale pasivităţii ca *mondus vivendi* – sunt indicii ale pamfletului politic.

Nu altceva afirmă Paul Georgescu, criticul care, cel dintâi în ordine cronologică, sistematizează toate virtualităţile semantice ale verbului „a sta”, şi redistribuie, prin acest raport oximoronic, ce leagă titlul de miza (in)aparentă a cărţii, ecourile paratextului asupra întregului *Manual*. Sugerând ideea subtextului politic, observaţiile criticului pot fi citite, astăzi, şi ca un argument vizând aşezarea structurilor şi a categoriilor narative în romanul istoric, respectarea unui algoritm cauzal şi faptic, precum şi presărarea scriiturii cu o serie de informaţii capabile să creeze *efectele de real* necesare. În cazul *Manualului*, însă, *iluzia de real* este masiv afectată de către personajele programate să stea, ca şi de o construcţie narativă ce aruncă în aer toate regulile.

În această lume dezorganizată cu tendinţă, pe toate planurile, „se stă cu toptanul, (…), se stă cu nuanţe, şi, deşi s-ar părea că se stă degeaba, se stă cu skepsis”; aici, „«a sta» este o acţiune”, o luare de poziţie, un răspuns dat împrejurărilor înconjurătoare, o evaluare a lucrurilor şi o viziune asupra lumii; „a sta de-al dracului înseamnă a sfida defensiv, a se împotrivi pasiv unei ameninţări sau unei primejdii, a rezista presiunii lucrurilor înconjurătoare şi în fine a se

[7] Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 436.
[8] Ibidem.
[9] Idem. p. 434.

înrădăcina în existenţă, pur şi simplu a continua să exişti împotriva lumii, a te încăpăţâna să fii în pofida a orice".[10]

Pe fondul de aşteptare lectorială programată, creată cititorului de titlul ce aminteşte limba de lemn ca semn al spaţiului dictatorial al anilor '80 – *Moartea pentru patrie* – cele două personaje ale primului capitol, Ioan Marin, geograf şi Zadic Armeanul funcţionează atât ca ipostaze ale *stării anapoda*, în contra tuturor, cât şi ca nuclee în care Agopian adună, pentru o demonstraţie de virtuozitate *à rebours*, „formule intrinseci – sau deviante ale naraţiunii": modelul picaresc, insistă asupra explorării izvoarelor epicului, asupra coborârii la nivelul originar, acolo unde se coagulează naraţiunea în formele ei primare, pentru a identifica şi prelua acele structuri compatibile cu miza multiplă a romanului. Faptul e de natură să justifice, cred autorii *Dicţionarului*, poziţia de „loc geometric al tuturor virtualităţilor narative" ale prozei lui ştefan Agopian,[11] barocul balcanic, cu încărcătura lui spectaculară, mixată cu absurd factual şi decadenţă stilistică,[12] picturalitatea de sursă mateină ori revendicându-se de la „un Goya îmblânzit de plăcerea cu care-şi lucrează capriciile."[13]

Situaţi istoriceşte în avanscena revoluţiei lui Tudor Vladimirescu şi a Regulamentului Organic, în ziua a şaptesprezecea a lui aprilie, anul 1807, Ioan Geograful şi Zadic Armeanul, adormiţi într-o baltă plină cu broaşte, mocirloasă, se trezesc. Batjocura la adresa acestei puternice categorii narative, personajul, esenţială pentru buna funcţionare a modelului factual al romanului istoric, este ostentativă.

Personajele se trezesc, dar nu de tot, Zadic se aşează în patru labe, fără vreun motiv aparent, apoi se culcă la loc în noroi. Ceea ce s-ar fi cuvenit să fie o portretizare necesară a celor doi este programată să eşueze în ridicol, iar câinele care vine nu se ştie de unde şi se tolăneşte, alene, lângă cei doi care merg – nu se ştie încotro şi de ce - dar se opresc imediat pentru a se mai odihni puţin - întregeşte un tablou parodic aproape non-narativ, completat de prezenţa unui narator cu funcţia de narare mult atenuată şi, oricum, necreditabil ori de-a dreptul neinteresat de ceea ce fac personajele – Geograful Ioan şi Zadic: „Un soare verzui se aşternu peste ei. Armeanul Zadic, ca un păsăroi slăbănog şi mocirlit tot, îşi făcu vânt şi se înălţă peste

[10] Georgescu, Paul, *Cu o sumbră splendoare,* în „România literară", nr 16 / 1985.
[11]Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români*, Ed. Albatros, Bucureşti, 2000, p. 14.
[12] A se vedea, în acest sens, *Dicţionarul analitic de opere literare româneşti*, coordonat de Ion Pop, *A-M*, ed. definitivă, Ed. Casa Cărții de ştiință, Cluj-Napoca, 2007, p.556.
[13] Petraş, Irina, *Literatura română contemporană*, Ed. Casa Cărții de ştiință, 2010, p.140.

întâmplările acestei lumi …”[14] – împreună cu câinele, „Plecară într-o vreme şi câinele porni după ei şi pe urmă înaintea lor, după cum o fi avut chef”[15].

Cheful sau lipsa de chef – caracterizează acest spaţiu incert, în care principiul de progresie narativă e o cauzalitate programatic răsturnată ce amestecă reperele temporale atât între ele cât şi cu o serie de informaţii (pseudo)erudite a căror autenticitate este în sine lipsită de relevanţă: „- Bre, să ştii că azi e chiar Paştele şi noi nu ştiurăm deloc! spuse Zadic. / – Nu e! spuse Ioan, că, dacă era, trebuia să fi mers la înviere aseară şi noi n-am mers. Soarele se ridicase în creştetul lor şi mirosea bezmetic a ierburi încinse de-amiază. De undeva, de departe, vântul aduse mirosul muşeţelului în nările lor. / - Bine-am făcut, bre, că ne-am aşezat un pic ca să nu obosim prea tare. Cum a zis Platon: Sufletul omului… / – Da, ştiu! spuse Ioan, prudenţa, Tăria sufletească, Dreptatea, Cumpătarea. «Prudenţa ne arată cea dintâi Beatitudinea, iar celelalte virtuţi ne poartă ca trei drumuri asemenea, spre aceeaşi Beatitudine.» / Stau şi mă gândesc, bre, spuse Armeanul, de ce-o fi nevoie de patru căi, când una e prea de-ajuns? / - Marsilio Ficino, spuse celălalt, arată că o singură cale ajunge: «căci prin acest dar pe care-l poartă în ei, unii înfruntă cu sufletul tare ori moartea pentru credinţă, ori moartea pentru Patrie, ori moartea pentru părinţi.»”[16].

Autoritatea intertextului celebru, pusă astfel în criză, este completată de o serie de observaţii metatextuale care identifică cele două niveluri ontologice care ar trebui să-şi corespundă izomorf, garantându-se, astfel, echilibrul şi funcţionarea unei naraţiuni literare pe temă istorică. Însă lucrurile stau altfel aici, unde relaţia dintre autor şi personajele sale ascultă de acea *gramatică liberală* care, deconstruind arhitectura tradiţională a romanului istoric, adică o convenţie ce mizează pe eliberarea de/din funcţie a categoriilor narative care, abia în acest mod, autoreflexiv şi deliberat auto-destructurant, pot da seamă de ele însele. Situate la nivelul lor de existenţă textuală, personajele sunt conştiente de statutul lor ficţional şi de *programarea* de destin care le motivează, pun în discuţie - la modul parodic – auctorialitatea - ca poziţie privilegiată şi concept *tare* al *modernismului*, precum şi cauzalitatea (falsă) ca motivaţie factuală. Deocamdată, personajele *stau* întrucât doar în mintea creatorului lor, textul care merge înainte sau lectura le pot anima. Confuzi în privinţa a ceea ce pot face – dar nu şi în privinţa a ceea ce sunt – cei doi fac, din când în când, gestul băutului din ploscă, se gândesc să meargă

[14] Agopian, Ştefan, *Opere I, (Însemnări din Sodoma, Drumul, Republica pe eşafod, Ziua Mâniei, Manualul întâmplărilor, Tache de catifea)*, Ed. Polirom, Iaşi, 2008, p. 334.

[15] Ibidem.
[16] Idem, p. 335.

să joace zaruri şi, în cele din urmă, abandonează orice gând: „Băură din ploscă până o goliră de tot, ca să nu mai fie nimic de poftit în ea. Se simţiră mai uşori o vreme, de dorinţă, apoi iar avură chef să bea şi asta îi năpădi ca o negură şi fiecare se gândi la ceva frumos ca să uite. Zadic la balurile muscăleşti, unde intra mascat ca un turc şi speriind feticele asudate, şi Ioan Geograful la ţara Engliterei, unde nu fusese niciodată. Pe urmă nu se mai putură gândi la toate astea sau la altele care or fi fost în amiaza aceea călduţă şi înmiresmată”[17]. Iar în spatele naratorului se dovedeşte a fi un autor care, printr-o metalepsă ostentativă, îşi asumă fără niciun rost narativ motivul manuscrisului găsit, delegându-şi autoritatea şi atribuţiile lui Ioan, virtual *auctor in fabula* şi geograf simbolic al spaţiului scriptural: „şi despre urma lor nu s-a mai ştiut nimic, decât aceste cuvinte de le-a scris Ioan pe o carte a sa, *Ghiografie*: «Să se ştie că această carte ce se numeşte *Ghiografie*, adică scrisoarea a toată faţa pământului, o am cumpărat-o eu, cel mai jos iscălit, cu taleri şase»”.[18]

Eşecul naraţiunii în a contura întâmplări este completat de a doua secvenţă a cărţii, *Cumpătarea*, acolo unde, pe fondul unui insert extra-temporal ce aboleşte printr-o deschidere spre prezentul enunţării, aspectualitatea fluidă a verbelor, şi prin coloratura unui tablou flamand (uşor)parodiat: „Lumina galbenă ca mierea îi lovi pe cei doi în ochi în timp ce se mişcau uşor mai într-o parte”[19], se reunesc Ioan Geograful, Zadic Armeanul, Dulăul Magog, Episcopul Iosif şi un călugăr aflat la faţa locului, ca şi ceilalţi, nu se ştie din ce motiv. Dezminţindu-şi doar pe jumătate statutul de picaro-postmodern, Zadic îşi înşiră meseriile într-o dezlănţuită cacofonie enumerativă care, amestecând sonorităţile greceşti cu cele franţuzeşti, meseriile reale cu secvenţe sonore lipsite de referent în realitatea istorică, culminează cu meseria de poet: „zugrav, tufecciu, fisicciu, surecciu, hangiu, arendaş, bocceagiu, legător de cărţi, cerşetor, mărgelar, ciubucciu, măcelar, cherestegiu, dogar, vânzător de fier, bragagiu, şerbecciu, cerar, lumânărar de ceară, lumânărar de seu, dulgher, zidar, pescar, uleier, săpunar, samsar, pânzar, olar, turtar, fântânar, potcapier, vărar, alămar, precupeţ, bucătar franţuzesc, actor, franzelar, fierar, potcovar, cuţitar, alagiu, basmagiu, halvagiu, trăistar, comisionar, amorez, surecciu, povarnagiu, vivliotichier, şmotrar, părunău, hristian, egăr, gealat, papagiu …”[20].

[17] Idem, p. 337.
[18] Ibidem.
[19] Idem, p.339.
[20] Idem, p. 340.

Pe bună dreptate Adrian Oţoiu identifică, aici, „plăcerea pur palatală a rostogolirii fonetice a unor cuvinte lustruite de patina istoriei" ce suspendă timpul narat şi timpul narant şi deconcertează cititorul.[21]

Asemenea tabloului caragialian al Moşilor, şi aici, „enumerările nesfârşite, figură a simultaneităţii şi aleatoriului, comună unor curente premoderne (manierismul sau barocul) şi postmodernismului, iau locul structurilor logice, arborescente şi determinismului clasic".[22]

Auto-generativ până la saturaţie, mecanismul textual se reaşează, apoi, intertextual, preluând reverberaţii de epocă şi extrapolând scrisorile lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri în spaţiul permisiv al Marelui Text al lumii. Istoria, în versiunea beiului de Samos, permite reactualizarea legendei populare despre domnitorul Mavrogheny în versurile lui Zadic, fost bufon de curte, şi în gândurile lui Ioan, care inventariază, sub semnul zeugmei, întâmplările domniei lui Mavrogheny: „Ioan Geograful tăcea şi nu zicea nimic, se gândea numai la întâmplările de le avusese înainte şi acum după atâta vreme, războaiele sub Mavrogheny şi foametea, şi ciuma, şi şcolerii. / şi auzi, bre, pe mine m-a angajat în locul dulăului Magog, să-i stau la picioare şi să mă mângâie pe cap, zicând ca-i place parul meu sârmos. Mâncam bine şi din când în când trebuia să latru".[23]

Şi, pentru a fi mai convingător, Zadic face pe loc o demonstraţie de comportament câinesc care să justifice asocierea sa, în arhondologia a-tipicului, ciudatului Mavrogheny (prezentat de Ghica, în *Băltăreţu*, de pildă, drept un om al extremelor), cu rangul de medelnicer.

Ubicuu şi straniu, dulăul Magog apare şi dispare din negură, e când un câine plictisit, când o stare de spirit, când un învăţat erudit – ar fi redactat, în tinereţe, o lucrare intitulată *Continentia* – când un negustor dornic să vândă o agată filadelfă falsă.

Întoarse din nou cu faţa către cititorii avizaţi, personajele îşi reiterează statutul de prizonieri ai cărţii şi ai spaţiului dictatorial: „Nu ştii că n-ai unde să pleci? Peste tot e la fel!"[24], îi spune Zadic Geografului Ioan, care se hrăneşte cu o singură aspiraţie – să evadeze în *Englitera*. şi, demni actori ai teatrului intertextual veşnic, pronunţă cuvinte suspecte contra stăpânirii, în cheie parodiat – eroică care permite identificarea şi cumularea, într-un portret *ad-hoc*, a unor trăsături ale dictatorului: „Era un beţiv înrăit!", zice dulăul Magog, era „afemeiat", afirmă Zadic, şi, din senin, acelaşi Magog (pseudo)citează: „şi prea-nţeleapta Heloys / din vina

[21] Oţoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat. Limba şaşie*, Ed. Paralela 45, 2003, pp. 64-65.
[22] Cărtărescu, Mircea, op. cit., p. 434.
[23] Agopian, Ştefan, *Opere I ...,* p. 340.
[24] Idem, p. 344.

cui scopit rămas-a."[25] În semn de maximă ireverenţiozitate, pentru subiectul abordat, toţi se aşează în patru labe.

Evocând simultan, în mintea cititorului cunoscător, titluri mai vechi sau mai noi pe care Agopian le preia, calchiindu-le forma şi antamând o aşteptare lectorială anume pentru a fi contrazisă (*Ars amandi*, a lui Ovidiu; *Arta conversaţiei*, a Ilenei Vulpescu şi cine ştie câte altele), a treia secvenţă a *Manualului, Arta războiului*, debutează sub semnul estetismului rafinat, al miraculosului dezinvolt şi al citatului erudit, a cărui falsitate este eufemizată cu instrumentele formale, declarative ale excerptului cu falsă autoritate pe tema consistenţei brânzei. Toate acestea fiind prezente în simultaneitatea naraţiunii care îşi reproiectează timpul narant ca geografie scripturală, şi timpul narat ca stagnare cu *skepsis*. Iată debutul: „Se ilumina încet în sâmbăta aceea a sfinţilor Evsignie, Nona şi Fabie, ca un tăiş ştirb râcâind întunericul din jurul trupurilor noastre se arată ziua şi nevolnică. Clopotele bătură alene şi o pieliţă de lumină ca o scufie se aşternu peste oraş."[26]

Închişi undeva, nu se ştie unde, Ioan şi Zadic discută, aparent conspirativ, despre … purgaţie. De fapt, ca mai mereu în proza lui Agopian, personajele sunt fie moarte de foame, fie mănâncă şi beau cu patimă, sau cu dezinteres, fie visează la mâncăruri abundente. Aici, imaginarul gastronomic al personajelor jonglează cu elementul grotesc, a face ostropel din şobolani presupune jupuirea prealabilă de piele a animalelor: „Ioan puse tacticos cele trei leşuri în faţa lui şi privi. Armeanul luă primul şobolan şi, umflându-se în plămâni, îi suflă în cur până îl făcu de două ori ca la început, astupă gaura cu un deget şi răsuflă uşurat. Scoase degetul brusc şi trupul animalului fu aruncat afară din piele cu o bufnitură de puşcoci, care îl sperie pe Ioan".[27] şi se combină cu aluzia politică transparentă – o ureche uriaşă iese din perete iar cele două personaje urinează şi scuipă demonstrativ în ea.

Iar mai apoi, odată cu deschiderea ochiului din fruntea lui Zadic, îşi face apariţia păsăroiul Ulise, personaj hibrid care, prin procedee din categoria transcontextualizării parodice, va traversa întreg capitolul şi va participa la o luptă cu miză aluziv subtextuală împotriva Spionului şi a hangiului inocent care-l găzduieşte. Pregătindu-se pentru (o) călătorie, păsăroiul Ulise este doar o componentă a ansamblului de urme culturale în care se regăsesc nediferenţiat războiul troian, *iscusitul Ulise*, călătoria cu sens iniţiatic şi autoformant, ori înţelepţii Antichităţii – Pitagora, peripateticienii şi alţii. Neutralizarea referentului / referenţilor

[25] Idem, p. 345.
[26] Idem, p. 347.
[27] Idem, p. 349.

mitologici se serveşte de competenţa intertextuală a cititorului, presupusă ca atare, pentru o prealabilă de-motivare semantică a termenilor – prin re-contextualizare ca insolitare – urmată de activarea palimpsestului semantic. Aşa se face că păsăroiul Ulise participă, împreună cu celelalte două personaje, la un derizoriu război împotriva Troiei, translatat în plină dictatură. Astfel desolemnizarea, ba chiar înjosirea istoriei mitice este completată procedural de instrumentarul eroi-comicului. Şi în egală măsură, de insertul metatextual. Luptă, pe de o parte, hangiul bărbos şi un Spion fără identitate precisă, pe de altă parte, Ioan – expertul în balistică, Zadic – strategul şi Păsăroiul Ulise ca martor, cu toţii obiecte ale unui discurs parodic şi ale unei *istorii apocrife*. O istorie „poate mai autentice, (…), nevăzute, proiecţie a capacităţii imaginate în interstiţiile sau în golurile imense dintre faptele convenţional «istorice»”.[28]Acest tip metaficţional istoriografic permite multiplicarea perspectivei asupra a ceea ce poate deveni, în imaginar, războiul troian. Din interior, Spionul îşi redactează raportul către stăpânire, sub ameninţarea difuză a atacatorilor. Pastişa în stil cronicăresc, dar cu certe reverberaţii în actualitate, enumeră pedepsele fizice: „… trasul în ţeapă, belitul de piele, smulgerea limbii, tăierea mâinii, scoaterea ochilor, bătutu-n cuie, precum şi altele ce ne feresc de duşmani, cum ar fi închiderea la Plumbuita, confiscarea averii, expulzaţiunea, aruncarea din Turnul Colţia, înecarea în râul Bucureştoaia, ar trebui şi ele împătrite pentru a face cât de cât faţă puhoiului de răuvoitori.”[29]şi inventariază pe toţi potenţialii indivizi ce ar acţiona în sensul subminării autorităţii supreme. Tot în discursul Spionului se propune o sistematică „în cheie epică a nemulţumirilor populare ale momentului” istoric al redactării *Manualului.*[30] Este vorba despre aceia care „au făcut rău orânduirii, nefăcând nimic”.[31]

Urmează lupta lui Ioan, Zadic şi a păsăroiului Ulise cu câinii moloşi, prilej de savante dezbateri asupra originilor acestora, rezultat al dragostei dintre stimfalide şi lupi, şi de punere între paranteze a unei realităţi agresive ce se desfăşoară în paralel cu cealaltă lume, a întâmplărilor metatextuale. În această a doua lume posibilă, privitul prin lunetă reprezintă o modalitate mediată de a lua contact cu realitatea ori, la fel de bine, o proiecţie de tip imploziv a realităţii care poate lua orice formă, tubulară, lenticulară etc. De altfel, şi stimfalida prizonieră în borcanul păsăroiului Ulise – şi ea expertă în geografie – reeditează parodic ideea periplului

[28] Culcer, Dan, *Proza lui Ştefan Agopian sau Didactica magna*, în „Vatra”, nr. 11/1986.
[29] Agopian, Ştefan, *Opere I ...,* p. 353.
[30] Oţoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat. Limba şapie*, ed. cit., p. 63.
[31] Agopian, Ştefan, *Opere I ...,* p. 359.

geografic al *eroului* antic, redus, aici, la cuvinte şi la posibilitatea multiplei reiterări a aceloraşi fapte în oglinzile textului sau ale … borcanului.

În ceea ce priveşte conflictul propriu zis, el se reduce la a trage cu puşcociul dintr-o parte şi la a contempla cu teamă din cealaltă parte. Aici are loc o demarcaţie între timpul narat şi timpul narant, semnalată de Paul Georgescu, respectiv „o deosebire puternică între ritmul mişcării eroilor, lent, parcă rulat cu încetinitorul, şi dinamica repede a povestirii propriu-zise", „obţinută atât prin laconismul strict, cât şi prin fluenţa strălimpede şi tainică a visării", „deosebire care este chiar distanţa dintre autor şi personajele sale".[32]

La finalul capitolului, accentuând semnificaţia simbolică a *întâmplărilor* – experiment narativ şi ficţional ce subclasează factualul, personajele ştiu că războiul e o pură convenţie – ca şi eventuala lor moarte, că spaţiul textual îi poartă cu sine chiar şi împotriva voinţei lor, într-o luptă pe care nu au dorit-o. Nici ca exerciţiu livresc, nici ca aluzie politică subtextuală: „Suntem trişti, spuse, de mersul acestui război pe care nu l-am dorit!"[33] şi care culminează, parodiate fiind, cu recursul la alfabet – scriere originară, *logos* virtual cu funcţie ontologic-întemeietoare, sursă a Marelui Text al Lumii şi creuzet al tuturor ipostazelor scriiturii.

Şi dacă Geograful, ca „instanţă supremă a cartografierii lumii", „descentrează mecanismul temporal alterând aberant orice idee de rigurozitate a duratei", iar în spatele lui se iţeşte, metaleptic, Autorul, atunci, „pentru ca miracolul sa nu ajungă la colaps", tot acesta din urmă „inventează o altă dimensiune care preia acţiunea organizatoare a temporalităţii"; drept urmare, personajele şi cartea „se întorc la o instanţă primordială" – alfabetul.[34]

Aşa cum se arată şi în *Dicţionarul general al literaturii române, Manualul* „consemnează scrupulos manevrele graţie cărora viaţa e manipulată în aşa fel încât să capete o respectabilă aparenţă livrescă. Atitudinea faţă de acest tip de modelare pe care tot autorul o sugerează personajelor rămâne ambiguă. Exhibată pe de o parte, este compromisă pe de alta. De undeva din culise, autorul se amuză pe seama personajului său care se chinuieşte cum poate ca totul să arate «ca la carte»".[35]

Acesta este Ioan Geograful, emisar al autorului în spaţiul livresc şi experimentat pastişor, care poate invoca simultan mai multe surse şi mărci stilistice: sadovenianismul „Prima

[32] Georgescu, Paul, *Cu o sumbră splendoare,* în „România literară", nr 16 / 1985.
[33] Idem, p. 366.
[34] Pop, Ion, (coord.), *Dicţionar analitic al operelor literare româneşti*, *A-M*, ed. definitivă, Ed. Casa Cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007, p. 556.
[35] Simion, Eugen, (coord.), *Dicţionarul general al literaturii române, A-B,* Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004, p. 61.

zi a călătoriei mele s-a scurs în liniştea aurie a acelei toamne", psalmul biblic simili-autentic, „Doamne, inima mea nu e trufaşă şi ochii mei nu ştiu ce e îngâmfarea, nu năzuiesc la lucruri care sunt prea grele şi prea înalte pentru mine. Dimpotrivă! Am liniştit şi am domolit inima mea! Precum copilul înţărcat stă lângă maică-sa, aşa, ca un copil înţărcat, este sufletul meu în mine. Israile, pune-ţi nădejdea în Domnul acum şi de-a pururi"[36] şi caragialismul, cacodemonul lui Cantemir, bătrân şi ţâfnos, zice „- N-avem niciun haz!"[37].

Mergând în paralel cu fragmentele descriptive din *Istoria ieroglifică,* acolo unde Cantemir descrie în amănunt fiinţele hibride, sau problematizează apartenenţa lor la interregn, descrierea cacodemonului este una realizată pe furiş, din exterior, fără nicio pretenţie erudită şi, în orice caz, ironică: „Tot timpul se uita cu un ochi la mine, pe celălalt şi-l arunca în partea ailaltă, drept spre constelaţia Casiopeia, care tocmai se ivise nepăsătoare pe cer. Hainele îi erau jerpelite şi verzi, cacodemonii totdeauna au preferat culoarea verde, nu ştiu de ce, şi avea nişte unghii lungi, cam murdare şi pe degete inele multe de cositor şi alamă. Îşi scosese încălţările botfori ordinari, şi i-am admirat multă vreme copitele. Coada, după cum am mai spus, şi-o înfăşurase în jurul trupului."[38]

După modelul istorisirilor încastrate într-o ramă narativă ad-hoc, cacodemonul va relata, în cadrul naraţiunii Geografului, o versiune a eliminării peţitorilor de către Odiseu, reîntors în Itaca. Titlul secvenţei induce această aşteptare ficţională în mintea cititorului şi exploatează dezinvolt competenţa culturală a acestuia. O exploatează inutil, căci cacodemonul – un fel de diavol nenociv – poate doar jongla cu densitatea luminii şi, indiferent la componentele *Odiseei,* aluziv evocate, ajunge într-o baie turcească: „Eram îmbrăcat după moda apusenească şi asta mă ajuta într-un fel, putând să-mi fac vânt cu jobenul, dar nu îndeajuns, era o căldură lipicioasă de bazar, lumina se prelingea peste lume ca o halviţă, năclăind-o. Nu ştiu ce mi-a venit şi-am strănutat şi din strănut s-a iscat o gaură în căldură şi în gaură s-a ivit un grecotei sclivisit şi iernatic, care începu să mă îmbie spre tocmai ce îmi doream eu mai mult, un şerbet şi o baie turcească."[39]

Încheiată înainte de a începe, istorisirea ca şi călătoriile în care se angajează, temporar şi fără rost, personajele acestea stranii arată că într-adevăr picarescul este o „dominantă a *background-ului*, o caracteristică a metatextului".[40]

[36] Agopian, Ştefan, *Opere I* ... , p. 370.
[37] Idem, p. 371.
[38] Ibidem.
[39] Idem, pp. 373-374.
[40] Mihăieş, Mircea, *Fabule intertextuale,* în "Orizont", nr. 2/1984.

Iar la final, stând în lazaretul de ciumaţi, Ioan şi Zadic discută, ca şi la începutul *Manualului*, despre hrană. Au doar o smochină pe care se gândesc să o împartă în timp ce fac inventarul îngerilor medici. O tristeţe vecină cu moartea îi bântuie, simultan cu ieşirea din carte a acestor personaje a căror virtuală angelitate este văzută ca desubstanţializare echivalentă unei cunoaşteri cu semn întors: „- Bre, să ştii că şi eu simt la fel şi chiar şi furnicături şi mâncărimi şi sudori calde şi reci, spuse Armeanul şi, dezvelindu-se până la brâu, aripile i se văzură deodată ca nişte panglici cusute alături şi mototolite la fel ca şi ele.”[41], afirmă Zadic.

Bibliografie

1. Agopian, Ştefan, *Opere I, (însemnări din Sodoma, Drumul, Republica pe eşafod, Ziua Mâniei, Manualul întâmplărilor, Tache de catifea)*, Ed. Polirom, Iaşi.
2. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucureşti, 1999.
3. Culcer, Dan, *Proza lui Ștefan Agopian sau Didactica magna*, în „Vatra”, nr. 11/1986.
4. Georgescu, Paul, *Cu o sumbră splendoare,* în „România literară”, nr 16 / 1985.
5. Mihăieş, Mircea, *Fabule intertextuale,* în “Orizont”, nr. 2/1984.
6. Mihăilescu, Dan C., *Somnurile lui Agop*, în „Ziarul de Duminică”, noiembrie, 2001.
7. Oţoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat. Limba saşie*, Ed. Paralela 45, 2003.
8. Petraş, Irina, *Literatura română contemporană*, Ed. Casa Cărții de știință, 2010.
9. Pop, Ion, (coord.), *Dicţionar analitic al operelor literare româneşti*, *A-M*, ed. definitivă, Ed. Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2007.
10. Simion, Eugen, (coord.), *Dicţionarul general al literaturii române, A-B,* Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004.
11. Țeposu, Radu G., *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1993.
12. Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români*, Ed. Albatros, Bucureşti, 2000.

[41] Agopian, Ştefan, *Opere I* ..., p. 402.

THE RITUALS OF TEMPORAL REGENERATION IN CARAGIALE'S FICTION

Antonia Pâncotan
Assist. Prof., PhD, "Partium" Christian University of Oradea

Abstract: In this study we are analyzing two recurrent motifs in Caragiale's fiction: Shove Tuesday and "Tărbacul câinilor" (a popular custom which used to be practiced in the Southern part of Romania, symbolizing temporal regeneration). We aim to reveal the power of signification of these carnivalesque rituals depending on the success or failure of the temporal regeneration scenario in Caragiale's plays and prose.

Keywords: Carnival, ritual, meaning, regenerative function.

Discuţiile despre formele carnavaleşti în opera caragialiană au proliferat în exegeza specializată, vorbindu-se despre lumea pe dos, despre lumea ieşită din ţâţâni etc., stabilindu-se clar că mecanica şi modul de constituire a lumii caragialiene merită o atenţie specială. Cu toate că subiectul acesta a fost abordat de repetate ori, din diferite unghiuri de către interpreţii operei caragialiene, considerăm că discuţiile nu au fost încă epuizate.

S-a mai vorbit despre fondul străvechi al operei caragialiene. Autorul cultivă teme și motive folclorice vechi, opera sa fiind în strânsă legătură cu tradiţia carnavalului, atât în piese şi schiţe, cât și în povestirile fantastice. Carnavalul, masca, lumea pe dos, norocul, roata norocului, lăsata secului, revoluţia, nebunia, demonismul feminin sunt doar câteva dintre temele și motivele preferate de autor.[1]

Urmărind carnavalescul caragialian și manifestările sale specifice, am descoperit două tipuri de carnaval la Caragiale: unul *relativ* și unul *absolut*[2], generând în opera autorului două modele ficționale diferite: modelul lumii pe dos (aici carnavalescul este relativ) și modelul

[1] Acestea au o tradiţie nu numai literară, ci şi culturală foarte veche, vezi Delumeau, ***Frica în occident (secolele XIV-XVIII). O cetate asediată***, vol. I-II, Traducere, postfaţă şi note de Modest Morariu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986.
[2] Această diferențiere între cele două tipuri de carnaval am preluat-o de la Ieronim Voctor Stoichiță și Anna Maria Coderch și apare în ***Ultimul carnaval. Goya, Sade și lumea răsturnată,*** Traducere din engleză de Delia Răzdolescu, București, Ed. Humanitas, 2007.

lumii carnavalizate (aici carnavalescul este absolut). Modelul lumii pe dos propune o viziune comică, cuvântul și ritualurile de reînnoire temporală încă generează sens, iar universul ficțional propus aici este unul dinamic, pe când modelul lumii carnavalizate este dominat de angoasă, comicul este în regres, iar textul devine tot mai tensionat. Punctul terminus al acestui univers ficțional este atins când comicul seacă total, permițând instalarea unei atmosfere apocaliptice, peste tot fiind vizibile imagini ale distrugerii.

Regenerarea temporală funcționează în cadrul primului model ficțional propus de Caragiale, însă în cadrul celui de-al doilea model ficțional nu mai generează sens, cuvântul și ritualul funcționează în gol.

Carnavalul relativ și cel absolut

În timpul carnavalului întreaga ordine socială este răsturnată, propunându-se reversul acesteia. Inversarea, alteritatea sunt termeni care definesc carnavalul, după Stoichiţă și Coderch. Dar haosul instalat de perioada carnavalului este unul *relativ*[3] pentru că această dezordine este instalată pentru o perioadă limitată de timp, nescoţând lumea din echilibrul său.

Carnavalul avea o funcţie precisă, aceea de a detensiona spiritele, de a-i oferi omului un prilej de defulare, un spaţiu delimitat temporal în care se putea bucura de libertate, într-o societate care se ghida după reguli foarte stricte. Putem spune chiar că această manifestare a poporului ţine în echilibru societatea timpului, prin faptul că omului i se oferă un prilej de a-şi manifesta libertatea și de a-și asuma o altă identitate, la adăpostul măștii. De asemenea ierarhiile sociale sunt abolite pe timpul carnavalului, instalându-se uniformizarea socială.

Dar în momentul în care carnavalul își depășește intervalul temporal care îi fusese alocat, această lume se dezechilibrează. Haosul relativ instalat de carnaval se transformă în *haos absolut*[4] odată cu permanentizarea stării haotice de lucruri. Odată cu instalarea haosului absolut, bucuria carnavalescă se transformă în angoasă. Carnavalizarea lumii, dată de permanentizarea stării haotice, duce la modificări fundamentale asupra percepţiei carnavalului, care a ieşit, în acest fel, din sfera sa de cuprindere.

Caracterul ritualic al Carnavalului făcea parte din structura aşezată, firească a lumii, aşa cum era percepută ea în acel moment. În perioada carnavalului totul era permis, însă depravarea

[3] ***Ibidem,*** p. 15.
[4] ***Ibidem***, p. 15.

carnavalului, subliniază Stoichiţă, trebuie pusă în legătură cu ascetismul postului. Astfel lucrurile se menţin într-o stare de echilibru esenţial.

Manifestările carnavaleşti se traduc prin asumarea tuturor libertăţilor posibile, prin refuzul autorităţii, statutul egal al tuturor oamenilor, însă asumarea tuturor acestor libertăţi era realizată la adăpostul măştii, încurajând confecţionarea şi asumarea dublului şi a alterităţii.

Toate aceste manifestări ţin de specificul carnavalesc. Tuturor oamenilor, indiferent de poziţie sau rang li se atribuie un rol în carnaval. Împărţirea măştilor e ca o invitaţie de participare. Şi figurile autorităţii primesc o mască – sunt invitaţi să participe la această manifestare care antrenează tot poporul. Figurile autorităţii îşi pierd astfel la modul simbolic puterea prin carnavalizarea figurii regelui.[5]

În plan social, trecerea de la *carnavalul relativ* la *cel absolut* se face prin intermediul Revoluţiei, când Monarhia se transformă în Republică. Odată cu Revoluţia franceză (14 iulie 1789), când a căzut Bastilia, pentru filosofii epocii luminilor cataclismul social şi politic era inevitabil. Rousseau identifică Revoluţia cu lumea răsturnată şi cu simbolistica Roţii Norocului, în care înălţarea este în mod inevitabil urmată de cădere. Această apropiere făcută de Rousseau între Revoluţie şi lumea răsturnată nu este deloc hazardată deoarece imaginarul Revoluţiei coincide în mare parte cu cel al carnavalului (proliferarea caricaturii antimonarhice, dominaţia măştii animale). Acest lucru duce automat la o identificare între Carnaval şi Revoluţie.

Tocmai din acest motiv, în timpul Republicii, Carnavalul a fost interzis – purtarea măştilor atrăgea condamnarea la moarte pentru că acesta împreună cu toate manifestările sale devenise un simbol al răsturnării. Carnavalul, sărbătoarea care marca renaşterea timpului, a fost înlocuit cu Revoluţia. Astfel Revoluţia s-a substituit Lăsatei Secului şi Carnvalului.[6]

Modificările în plan social au fost într-atât de violent resimţite încât s-a simţit nevoia consemnării faptului că s-a intrat într-o nouă ordine temporală, iar configuraţia societăţii s-a modificat fundamental. Acestea se datorează faptului că în timpul Revoluţiei a avut loc statornicirea a ceea ce în carnaval era vremelnic. Iar acest lucru duce la carnavalizarea lumii, de fapt la perceperea ei în acest fel, la asocierea noii realităţi cu singura formă asemănătoare ca mod de manifestare. Acum lumea este percepută ca o lume carnavalizată datorită actelor de răsturnare care au loc în această perioadă şi care sunt asemănătoare răsturnărilor din carnaval.

[5] ***Ibidem***, p. 25.
[6] ***Ibidem***, p. 31.

Ceea ce diferă însă e că reacţiile stârnite de aceste evenimente în plan social nu sunt aceleaşi cu cele stârnite de carnaval. Răsturnările carnavaleşti îşi îndeplinesc funcţia doar în măsura în care sunt temporare. Însă transformarea în realitate a ceea ce în carnaval avea caracter simbolic îngheaţă râsul, provocând un acut sentiment de insecuritate şi angoasă.

Lumea pe dos și lumea carnavalizată

Modelul literar caragialian *al lumii pe dos*, la fel ca şi carnavalul controlat, provoacă un haos relativ, având rolul unei detensionări estetice prin râsul pe care îl generează. Însă *modelul literar al lumii carnavalizate*, la fel ca şi carnavalul absolut, instituie criza şi angoasa. Astfel, cunoscând aceste reacţii pe care le provoacă cele două modele de reprezentare ficţională, trecerea de la *modelul lumii pe dos* la cel al *lumii carnavalizate* este vizibilă în secial prin tonul adoptat, dar și prin capacitatea de regenerare a acestei lumi ficționale. Modelul lumii pe dos are mai degrabă un caracter ludic. Modelul lumii carnavalizate este unul grav, această realitate este una apocaliptică, cultivând o estetică a crizei, realitatea ficţională fiind una apăsătoare şi cauzatoare de angoasă.

Modelul lumii pe dos se manifestă la Caragiale în toate scrierile cu caracter comic, împreună cu toată pleiada sa de manifestări: treptata degradare a tuturor valorilor, confuzia instalată de folosirea măştii, care este perpetuată, instalând o altă ordine etc. Lumea pe dos a lui Caragiale este o lume *deschisă* şi ambiguă și este dominată de personaj, căruia i se cedează prerogativele puterii. Corupţia, ticăloşia, ipocrizia, viclenia și minciuna sunt promovate ca atribute *sine qua non* ale personajelor, care se transformă în caricaturi ca urmare a pactului făcut cu lumea în care trăiesc. Toate acestea sunt elemente simptomatice ale modelului de reprezentare al lumii pe dos.

Răsturnarea carnavalescă a valorilor este vizibilă în schiţe ca: ***Triumful talentului, O blană rară, Tempora, Un pedagog de şcoală nouă, Infamie*** etc., răsturnarea norocului în ***Două loturi***, răsturnarea autorităţii, figuri ale autorităţii devenind copiii şi femeile: de pildă Zoe din ***O scrisoare pierdută***, Ionel din ***Vizită***, Goe din ***Dl. Goe***, Miţa din ***Diplomaţie***, Mari Popescu din ***Lanţul slăbiciunilor*** etc.

Însă răsturnările nu sunt vizibile în opera caragialină strict la nivelul tematic, ci se imprimă în înseşi structurile ficţiunii, determinând mutaţii epistemologice prin compromiterea autorităţii autorului şi înlocuirea ei cu a personajului. Într-o primă fază autorul se retrage din lumea ficţională, reducând la minimum convenţiile ficţionalizării, exhibând o tentativă de

obiectivare faţă de lumea ficţională şi valorile sale. Acest lucru este realizat prin textele-colaj (ex. ***Telegrame, Temă şi variaţiuni, Proces verbal***), dar şi în unele texte scrise la persoana I, în care se vede şi mai clar care este atitudinea naratorului, care se dă cu ostentaţie la o parte, cedându-i personajului sarcina ficţionalizării. Această atitudine este mai degrabă vizibilă în schiţele cu reporteri, dintre care cea mai reprezentativă pentru ilustrarea acestui fenomen ni se pare a fi schiţa ***Reportaj***.

Modelul lumii carnavalizate instituie o criză generală. Ea se manifestă sub forma unei crize a limbajului, a ficţiunii, a personajului. Acest model reprezintă ficţional o lume haotică, scăpată de sub control, care încetează să mai amuze şi începe să sperie. Comicul dispare, lăsând în loc un sentiment de teamă şi angoasă, care cuprinde într-o măsură tot mai mare această lume ficţională. Toate aceste caracteristici apropie acest model de reprezentare ficţională de viziuni ale literaturii moderne.

La Caragiale este vizibil procesul de degradare al cuvântului, de desemantizare, de deschidere şi ambiguizare, de aici actele de comunicare ratate. Cuvântul își pierde funcția ontologică, de creator de lumi. Astfel, de la textul univoc generat de cuvântul deplin semantizat, se face trecerea la un text sub semnului lui „viceversa”, iar apoi la textul ambiguu şi deschis, generat de noua structură polisemantică a cuvântului. Toate relaţiile din text suferă modificări: relaţiile dintre personaje, cea dintre narator şi personaje, dar şi relaţia dintre autor şi lumea sa ficţională. Toate aceste raporturi devin disfuncţionale, se degradează, comunicarea se prăbuşeşte. Limbajul la Caragiale devine un instrument inoperant în ceea ce priveşte comunicarea. Încercările personajelor de a schimba cuvinte nu mai vizează acest scop, ci în cele din urmă urmăresc doar întreţinerea iluziei acţiunii care, atâta vreme cât este susţinută, previne apocalipsa acestei lumi. Astfel că aici limbajul capătă această nouă funcţie, de a amâna colapsul unei lumi care şi-a epuizat toate resursele.

Acest model de reprezentare ficţională este vizibil în unele schiţe ale autorului precum: ***Repausul dominical, Situaţiunea, Five o'clock, Atmosferă încărcată*** pentru a culmina în ***Grand hotel „Victoria Română”,*** în ***Inspecţiune, Cănuţă, om sucit*** etc. În aceste texte devine manifestă criza personajului, care nu mai este în acord cu lumea ficţională din care face parte, ci dezvoltă o relaţie conflictuală cu aceasta. Însă nu precum Lefter Popescu, a cărui întreagă viaţă este „viceversa”, dar care încearcă mereu să intre în acord cu lumea din care face parte, ci precum naratorul din ***Grand hotel „Victoria Română”*** sau din ***Five o'clock***, care respinge

lumea ficţională şi evadează din ea în momentul în care tensiunea intra-textuală atinge apogeul, salvându-se.

Această atitudine, care este vizibilă pentru prima dată la narator, se transferă mai apoi şi unora dintre personaje. În cadrul acestui model de reprezentare ficţională apare personajul în răspăr cu lumea. Acest personaj însă nu caută niciun moment aderenţa la realul ficţional, ci alege condiţia mai demnă a inadaptatului care, precum Anghelache din ***Inspecţiune,*** alege evadarea din text prin auto-anularea sa ca personaj.

Deschiderea universului ficţional, ambiguizarea, subiectivizarea, degradarea cuvântului şi a comunicării modifică o serie de raporturi din cadrul lumii ficţionale, ca într-un joc de domino. De aici ideea personajului gol sau a celui alienat, precum şi ideea că infrastructura ficţională nu mai poate susţine personajul, de aici incompatibilitatea narator-lume şi narator-personaj, de aici şi imaginile evadării din text a naratorului sau a personajului.

Ritualurile de reînnoire temporală şi funcţia lor textuală

Pornind de la manifestările tipic carnavaleşti înregistrate de Stoichiţă şi Coderch şi de la informaţiile oferite de Ion Ghinoiu în cartea sa, ***Sărbători şi obiceiuri româneşti,*** despre Lăsatul secului şi Tărbacul câinilor ca ritualuri de reînnoire temporală am întreprins o analiză a simbolisticii acestor ritualuri în opera caragialiană. Vom urmări puterea de semnificare a acestora pentru a determina stadiul în care se află imaginarul caragialian în funcţie de puterea de regenerare a acestuia.

Lăsatul de Sec a acumulat în timp mai multe practici asociate cu reînnoirea temporală. Acestui obicei îi sunt corelate două săptămâni: Săptămâna Nebunilor şi Săptămâna Caii lui Sântoader.[7]

Săptămâna Nebunilor reprezintă o perioadă de degradare temporală, fapt vizibil prin practici în care apar mascaţi şi elemente orgiastice. În această săptămână bărbaţii se deghizează în haine femeieşti şi fac tot felul de glume şi farse. De asemenea se obişnuia pomenirea morţilor în această săptămână şi astfel revenirea lor printre cei vii. Un alt obicei a fost ca tinerii satului să se costumeze ca pentru o nuntă, în mire, mireasă, preot, naşi şi nuntaşi şi să realizeze la modul simbolic ceremonialul cununiei. Însă seriozitatea acestui ritual capătă aici un aer

[7] Cf. Ion Ghinoiu, ***Sărbători şi obiceiuri româneşti***, Bucureşti, Editura Elion, 2006, pp. 212-218.

glumeţ.[8] Prezenţa celor două mari *rituri de trecere*[9], nunta şi înmormântarea, sunt elemente importante în cadrul scenariului de regenerare temporală. Săptămâna Nebunilor culminează cu „noaptea Revelion a Lăsatului de Sec", în care se consumă mâncare şi băutură în exces, pentru a compensa astfel constrângerile postului, participanţii fac gesturi şi rostesc cuvinte licenţioase la adăpostul măştilor, se joacă mult ca să crească cânepa şi acestea sunt doar câteva dintre manifestările tipice.[10]

Un alt obicei specific ritualurilor de reînnoire a timpului este Jujeul sau Tărbacul câinilor, consemnat în partea sudică a ţării. Acest obicei se practică în prima zi după Lăsatul Secului şi este destinat alungării câinilor prin mijloace violente. Ion Ghinoiu arată că originea ritualului se află în credinţa că lupul, care a domnit peste anotimpul friguros, este alungat în februarie. În credinţele şi legendele româneşti lupul apare ca un animal care devorează aştrii, provocând eclipsele solare şi lunare, de aceea frigul şi întunericul erau percepute ca fiind în zodia lupului. Lumina şi căldura, pe de altă parte, se află sub zodia calului. Şi acest lucru este explicabil din perspectiva legendelor româneşti: calul transporta carul solar şi îi croia drum soarelui. De aceea după alungarea simbolică a câinilor începe Săptămâna Caii lui Sântoader.[11] Calul devine astfel un simbol al aducerii luminii şi căldurii. Astfel este realizată tranziţia de la perioada friguroasă la cea călduroasă, care începe cu celebrarea noului an agrar. Aceste ritualuri pe care le-am pomenit au rolul de a marca reînnoirea timpului și de a regla percepţia temporalităţii în funcţie de ritmurile naturii.

Textul literar însă, convertește aceste semnificații din planul concret al existenței în simboluri. În opera caragialiană, carnavalul și manifestările sale devin mărci textuale, care ne indică stadiul în care se află imaginarul caragialian, în funcție de forța sa de regenerare.

Am văzut că în ***Conul Leonida faţă cu Reacţiunea***, Lăsatul secului, chiar dacă s-a transfigurat în chef la care se trage cu pistolul, „obicei mitocănesc", totuşi mai are putere de semnificare, generând sens în această piesă. Leonida și consoarta sa, conștient sau nu, reiterează practicile de Lăsata secului prin pomenirea fostei soții moarte, care prinde viață prin intermediul Efimiței, care nu este altceva decât un avatar al ei. Apelativul identic, „Mițule", trădează acest lucru, precum și faptul că Leonida, care este personajul responsabil cu ficționalizarea, îi atribuie rolul soției moarte în ficțiunea sa. Faptul ca ea acceptă acest rol este

[8] ***Ibidem***, pp. 212-214.
[9] Vezi Arnold van Gennep, ***Riturile de trecere***, Traducere de Lucia Berdan şi Nora Vasilescu, Prefaţă de Nicolae Constantinescu, Iaşi, Polirom, 1996.
[10] Ion Ghinoiu, ***Op. cit.***, p.215.
[11] ***Ibidem***, pp. 218-219.

vizibil în a treia scenă a farsei, în care ea îl trezește din somn pe Leonida, spunându-i că afară e „revuluție, bătălie mare”[12].

Confuzia între revoluţie şi carnaval, reprezentată ficţional în această farsă, este de asemenea tipic carnavalescă. Un semn al erorii în care se află personajele este că Leonida şi prima soţie se gătesc să meargă la „revuluţie” aşa cum s-ar găti să meargă la carnaval. Percepţia revoluţiei ca un carnaval şi implicaţiile transferului realizat între imaginarul carnavalului şi cel al revoluţiei sunt explicate de Stoichiţă şi Coderch, iar Caragiale le exploatează din plin în strânsă legătură cu percepţia asupra temporalităţii. Raportările se fac de la începutul piesei la un timp trecut, în care se şi cufundă pe nesimţite personajele:

„LEONIDA

Răposata dumneaei – nevastă-mea a d-întâi – nu se sculase încă. Sar jos din pat şi-i strig: «Scoală, cocoană, şi te bucură, că eşti şi dumneata mumă din popor; scoală c-a venit libertatea la putere !»

EFIMIŢA

(afirmativ)

Ei !

LEONIDA

Când aude de libertate, sare şi dumneei răposata din pat... că era republicană ! Zic: găteşte-te degrab', Miţule, şi... hai şi noi pe la revuluţie. Ne îmbrăcăm, domnule, frumos, şi o luăm repede pe jos pân la teatru... (cu gravitate) Ei când am văzut... .ştii că eu nu intru la idee cu una cu două...”[13]

Astfel, trecutul, prin aceste rememorări, va prinde viaţă şi se va constitui în principala coordonată temporală a piesei. Absorbite de trecut, personajele retrăiesc revoluţia, în acest vortex temporal fiind atrasă şi noua consoartă, Efimiţa, care joacă rolul „răsposatei”.

Un alt moment în care revoluţia se confundă cu un chef este la finalul piesei, când ficţiunea pe care şi-o construiseră personajele se fărâmiţează. Ceea ce personajelor le-a părut a fi revoluţie este de fapt un chef de Lăsata secului.

Aici funcția de reînnoire temporală, generată de acest ritual, este realizată prin readucerea personajelor în prezent, desigur, cu ajutorul lămuririlor date de Safta, personaj care are rolul de a aduce înăuntru perspectiva exterioară.

[12] I.L. Caragiale, ***Opere 1***, Ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1959, p.89.
[13] ***Ibidem***, pp. 81-82.

În mod similar, în ***O noapte furtunoasă*** personajele merg de Lăsata secului la Iunion:

„Ştii dumneata că la lăsata secului am mers în grădină la «Iunion»; eram eu, consoarta mea şi cumnată-mea Ziţa. Ne punem la o masă, ca să vedem şi noi comèdiile alea de le joacă Ionescu. Trece aşa preţ ca la un sfert de ceas, şi numai ce mă pomenesc cu un ăla, cu un bagabont de amploiat...”[14]

Timpul îşi păstrează mobilitatea şi în această piesă, iar acest lucru este demonstrat de reeditarea întâlnirilor cu „bagabontul”, până la clarificarea raporturilor cu acest personaj. Raportarea lui Jupân Dumitrache şi Ipingescu la articolele lui Rică din „Vocea patriotului naţionale”, apoi în actul al II-lea apariţia lui Rică la Jupân Dumitrache acasă, unde ajunge din greşeală, sunt readuceri ale personajului în scenă, care vizează clarificarea raporturilor dintre celelalte personaje şi el, lucru care se realizează în finalul piesei. Miza aceasta este atinsă, chiar dacă adevărul nu iese la iveală. Însă, la fel de adevărat este că nici nu are cine să îl vadă. Jupân Dumitrache se izolează într-o falsă reprezentare, în care pericolul nu poate veni decât din exterior, pentru a-i pune în pericol lumea închisă şi sigură, asupra căreia personajul nu mai revine să o reevalueze.

Însă uneori ritualurile de reînnoire temporală nu funcţionează, transformându-se în nişte forme goale, lipsite de semnificaţie, precum devine şi limbajul, relaţiile dintre personaje şi personajele însele. În comedii Caragiale foloseşte la modul simbolic aceste ritualuri de reînnoire temporală: pentru a marca ficţional desacralizarea treptată a acestui imaginar ficţional, pentru a atrage atenţia asupra unor structuri temporale defectuoase şi pentru a indica în acest mod destructurarea acestei lumi prinse, fie într-un trecut, fie într-un prezent degradat.

Această stare de lucruri se permanentizează, sub forma unui carnaval perpetuu care provoacă angoasă, făcându-se astfel trecerea dinspre *modelul lumii pe dos* înspre *modelul lumii carnavalizate.* În opera caragialiană carnavalul general s-a extins ca o plagă, corodând toate structurile acestei lumi, începând de la cuvânt, care refuză sensul, lucru care face imposibilă comunicarea la toate nivelele. În consecinţă, ritualurile de reînnoire temporală îşi pierd funcţia regeneratoare, iar timpul se blochează într-un prezent lipsit de sens.

Aceste aspecte sunt toate vizibile în schiţa ***Grand hotel „Victoria Română”,*** care poate fi considerată etalon pentru modelul lumii carnavalizate, respectându-i toate structurile tipice. Tot ce se petrece în această schiță este expresia degradării unui imaginar, transcrierea unei estetici a crizei. De aceea această lume nu are un viitor, limbajul devine vid de semnificaţie,

[14] ***Ibidem,*** p. 15.

funcţia ritualică de reînnoire se pierde, totul se transformă în automatism, expresie a funcţionării în gol, a desprinderii de sens.

Nici în ***Două Loturi***, nici în ***Grand hotel ...*** personajele nu fac referinţe la viitor. Aici timpul viitor este folosit o singură dată, de narator, la sfârşit: „Uf ! „Niciodată n-am să uit ce bine m-am odihnit o noapte în oraşul meu natal, la nr. 9. *Grand-Hotel Victoria Română*” [15] Acest lucru este profund simbolic, naratorul fiind singurul personaj mobil, singurul care poate intra şi ieşi din lumea ficţională când alege, singurul care nu este expus procesului de degradare, care a cuprins imaginarul ficţional caragialian pe de-a-ntregul.

Ritualurile de reînnoire a timpului nu funcţionează aici pentru că lumea este total ieşită de pe axa sa, aici carnavalul nu mai are rolul de a echilibra situaţia, ci devine expresia unui dezechilibru grav, care nu mai poate fi remediat. Astfel avem reprezentată o lume fără viitor, o lume în care prezentul este singurul moment temporal de referinţă. Universul caragialian, în această secțiune a operei, este poluat cu imagini ale unui univers descentrat care a încetat demult să mai genereze sens. Limbajul este şi el un factor alienant, prin pierderea capacităţii de semnificare şi comunicare. De aici percepţia dublă şi coexistenţa textuală a două realităţi care au coduri de semnificare diferite: a naratorului şi a personajelor.

Pierderea semnificaţiilor ceremonialului îl transformă într-o formă goală. ***Grand hotel...*** redă un obicei popular în sudul ţării – datul câinilor în tărbacă sau jujeul, alungarea simbolică a câinilor. Măturătorii oraşului prind un câine mic, îl chinuie şi îl omoară în cele din urmă. Însă aici funcţia ceremonială este substituită de violenţa gratuită. Datorită faptului că această lume nu are substanţă, gesturile ritualice nu au semnificaţii profunde, ele sunt doar marca unor automatisme, care trădează mersul în gol al acestei lumi:

„*Măturătorii oraşului... Au prins un câine la mijloc. Ştiu... Asta e o petrecere populară la noi; am văzut-o de atâtea ori...*

Câţiva inşi se pun la pândă de-o parte şi de alta a uliţei. Un câine flămând rătăceşte căutând dosurile bucătăriilor şi unghiurile unde se aruncă gunoaiele. La un semnal, toţi se ridică şi-l împresoară din toate părţile. O clipă animalul se opreşte îngheţat; sângele-i dă năvală la inimă, care începe să zvâcnească de coaste...E pierdut!...Părul i se zbârleşte pe coamă. Un fior îi fulgeră d-a lungul prin şira spinării şi-i încovrigă coada d-a-n-dăratele, până-i înfige vârful în pântece. Ochii tulburi caută încotrova un punct de scăpare; dar abia se pune problema în mintea aiurită, şi o piatră l-a izbit peste bot, alta la o încheietură, un lemn

[15] I.L. Caragiale, ***Opere 3***, p. 43.

peste şale şi altele plouă... El îşi iese acum din sine: maşina cea vie dă drumul rezervei de energie – pentru aşa un moment o păstra – nici un gând de economie... Trebuie cheltuită toată! Opintindu-se din fundul rărunchilor, animalul s-avântă orbeşte în faţa loviturilor... Un răcnet suprem! sparge rândurile vrăjmaşilor, le scapă printre picioare şi fuge uitându-se drept şi numa-nainte, fuge mereu până dă de un loc singuratic. Aici s-aşează stins de oboseală, să-şi lingă rănile şi să se vaite discret de durere. Somnul se capătă mai ieftin decât hrana şi deocamdată i-e mai trebuincios: truditul trup se încolăceşte binişor, închide ochii trişti şi adoarme oftând greu din afund."[16]

Actul ceremonial devine aici o „petrecere populară", care îi antrenează pe măturătorii oraşului în realizarea unui simplu şi banal gest de agresiune, într-o paradă de violenţă gratuită care frizează grotescul. Toate aceste manifestări confirmă ipoteza unei lumi desacralizate şi agresive, a unui imaginar bolnav în stare de dezintegrare, a cărui motor intern nu mai poate fi repornit cu ajutorul acestor ritualuri de reînnoire.

În schiţa ***Baioneta inteligentă [Garda Civică]*** este reluată imaginea acestui ritual gol, lipsit de semnificaţie, care nu mai poate relansa această lume ficţională pe o coordonată temporală care să îi permită regenerarea, astfel că realul ficţional este şi aici blocat într-un prezent decrepit:

„*În acelaşi moment, s-aud venind din susul stradei nişte huiduituri zguduitoare... Ce era? Cine ştie cine prinsese un câne jigărit de mahala, îi legase o tinichea de coadă şi-l aruncase în mijlocul stradei să-l dea garda-n tărbacă, după o veche datină consacrată a acestei instituţiuni urbane. Apucat între cele două şiruri de bravi, cari aveau la spate câte un zid de lume; aiurit de huiduituri, de ameninţările puştilor şi de loviturile tinichelii, nenorocitul animal fugea făcând nişte salturi nebuneşti şi chelălăind într-un chip infernal, pe când garda şi publicul făceau un haz nespus. A trecut pe dinaintea noastră ca o vedenie himerică. Încă târziu se auzeau în depărtare huiduituri tocmai pe la Piaţa Teatrului.*"[17]

Şi aici, la fel ca în ***Grand hotel „Victoria Română"*** acest obicei îşi pierde simbolistica fiind un simplu ritual golit de conţinut. Ceea ce este semnificativ în această schiţă este amploarea pe care o ia acest obicei. Dacă în ***Grand hotel...*** ritualul este efectuat de măturătorii de stradă, aici este efectuat de către Garda civică, adică de către figurile autorităţii. Iar naratorul

[16] ***Ibidem***, pp. 41-42.
[17] ***Ibidem***, p. 92.

ne avertizează în privinţa caracterului instituţionalizat al acestei „*vechi datine consacrate a acestei instituţiuni urbane*".

Spre deosebire de universul comediilor, în aceste schiţe ceremonialul îşi pierde funcţia structurantă, devenind un ceremonial destructurant. Am împrumutat conceptul din studiul antropologic al lui Victor Turner, ***The Ritual Process: Structure and Anti-Structure***[18]. Analiza ritualurilor de regenerare ficțională ne ajută să luăm pulsul acestei lumi, indicându-ne textual dacă mai are forță de semnificare și marcând clar momentul în care sensul se transfigurează în non-sens. Acest din urmă model de reprezentare ficțională, cel al lumii carnavalizate, duce imaginarul caragialian în plin modernism.

Bibliografie selectivă

1. Caragiale, I.L., ***Opere***, I-IV, Ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1959, 1960, 1962, 1965.

2. Delumeau, Jean, ***Frica în occident (secolele XIV-XVIII). O cetate asediată***, vol. I-II, Traducere, postfaţă şi note de Modest Morariu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986.

3. Gennep, Arnold van, ***Riturile de trecere***, Traducere de Lucia Berdan şi Nora Vasilescu, Prefaţă de Nicolae Constantinescu, Iaşi, Polirom, 1996.

4. Ghinoiu, Ion, ***Sărbători şi obiceiuri româneşti***, Bucureşti, Editura Elion, 2006.

5. Stoichiţă, Victor Ieronim, Coderch, Anna Maria, ***Ultimul carnaval. Goya, Sade şi lumea răsturnată,*** Traducere din engleză de Delia Răzdolescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2007.

6. Turner, Victor, ***The Ritual Process: Structure and Anti-Structure***, Chicago, Aldine Publishing Company, 1969.

[18] Victor Turner, ***The Ritual Process: Structure and Anti-Structure***, Chicago, Aldine Publishing House, 1966, p. 94.

FIGHTING NATURE WITH TOBACCO: SCIENCE AS A SYSTEM OF BELIEFS IN MILEN RUSKOV'S THROWN INTO NATURE

Roxana Elena Doncu
Assist. Prof., PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: Thrown into Nature, the second book of the Bulgarian novelist Milen Ruskov, is framed as a hybrid between the genre of the picaresque novel and a scientific treatise on the healing powers of tobacco. The discourse that emerges at the intersection of genres manages not only to throw light (from a theoretical perspective) on the complex networks of the history of early modern Europe, but also to 'embody' (in a narrative sense) the 'primeval soup', that indefinite mixture of popular superstition, scholastic speculation and ruthless pragmatism that gave birth to modern Science. Thus the novel aspires to become an alternative to the much too theoretical histories of science that have appeared as a result of the so-called 'cultural turn' as well as a critique on the hidden relations between Science and Capital.

Keywords: medicine, history of tobacco, picaresque, scientific treatise

Thrown into Nature, the second book of the Bulgarian novelist Milen Ruskov, the winner of the European Union Prize for Literature in 2014, is framed as a hybrid between the genre of the picaresque novel and a scientific treatise on the miraculous healing powers of tobacco. At the intersections of genres, a complex discourse emerges, a discourse that manages not only to throw light (from a theoretical perspective) on the cultural, social and economic history of early modern Europe, but also to 'embody' (in a narrative sense) the 'primeval soup', that indefinite mixture of popular superstition, scholastic speculation and ruthless pragmatism that gave birth to modern science. Thus the novel aspires to become an alternative to the much too theoretical histories of science that have appeared as a result of the so-called 'cultural turn' as well as a critique on the (not always visible) alliance between Science and Capital.

The novel opens with a paradoxical statement:"There is hardly anything more natural than hating Nature" (3). The voice that makes this pronouncement belongs to Guimarães da Silva, the Portuguese narrator of the tobacco adventures and one half of the couple of medical

'picaros'. The other is the wealthy Spanish doctor Nicolas Monardes for whom da Silva acts as an assistant. The name and character of Doctor Monardes are inspired by the real character of Nicolas Bautista Monardes, a Spanish physician and botanist (1493-1588) who was responsible for the growing fame of tobacco as a medicinal plant in early modern Europe. According to tobacco historian Jordan Goodman, Monardes "provided all the justification needed for locating tobacco at the heart of the European material medica" (43). The relationship between da Silva and Dr. Monardes alludes to the complex history of tobacco, one of the most successful models of cross-cultural translation from the New World into the old one. It was the Portuguese Columbus that found Native Americans growing and using tobacco both for medicinal and recreational use in 1492. It was another Portuguese explorer, Pedro Alvarez Cabral, who reported the use of tobacco "for treating ulcerating abscesses, fistulas, sores, inveterate polyps and many other ailments" and called it "a holy herb because of its powerful virtue in desperate cases" (Charlton 292) and thus started tobacco's fame as a panacea. Yet it was the Spanish Dr. Monardes who established it firmly in the European medical and cultural framework by adding "a voice of authority to advocates of nicotian therapy, and thereby legitimized its use among physicians and herbalists." Monardes' compendium and description of the medicinal uses of many plants from the New World was further translated into the major European languages and used as the main source of information for decades and even centuries. (Goodman 46).

The introduction to the novel is written in the form of a scientific *laudatio*, a genre meant to present characters as worthy of respect and imitation and to show them in the most favourable light. The philosophical asides of Guimarães, as well as the long-winded presentation of his treatise and scientific opinions by the 'intrusive' voice of Dr. Monardes stay true to the *laudatio*. Yet when Guimarães explains why he chose to call himself da Silva, making reference to the stereotypical heteroimages[1] of the Portuguese and the passion for aristocratic titles, irony becomes visible. The genre is further subverted by the comments of Dr. Monardes on the translation of his book in English[2] and the advice that he offers to the

[1] "The Portuguese are thought to smell bad, spread malaria (since they wade through the swamps around the city) and to constantly present themselves as noblemen who just happened to end up in Sevilla and who try to swindle everyone they can out of piddling sums."(4) While da Silva is invented, Guimarães, the real name of the character, is the eponym of the city that is considered to be the cradle of Portuguese identity and nationality.

[2] "In England, due to the singular whim of its translator, it appeared under the title "Joyfull News out of the New Found World". Following my indignant inquiry, I was assured that in England if something does not begin with "Joyfull News" no one buys it or reads it. The English, as I came to understand, look upon all books, including medical writings, primarily as a means of entertainment to pleasantly while away one's spare time, for which

reader, which turns out to be a set of platitudes now offered by every tabloid, TV show or internet site. The ontological presupposition of the picaresque novel, that 'appearances are deceptive' and that there is a gap between reality and appearance intrudes upon the claims of the *laudatio*, showing Dr. Monardes' scientific reputation to be built upon something other than objectivity, truth and impartiality. The final ironic subversion lies in Guimarães' claim that even if there are almost forty examples that can be given in favour of the healing power of tobacco, his intention is to cite thirty-six. However, the book consists of only nineteen such examples (the curative powers of tobacco are illustrated by particular cases), the last one being entitled "The Death of Dr. Monardes" (due to what looks like a severe case of lung cancer).

The novel is structured in a highly hybrid form that mixes philosophical and scientific speculation with the loose plot of the picaresque novel. There are many allusions to Cervantes: the subverted imitation of Don Quixote and Sancho Panza in the pair Guimarães and Dr. Monardes (down-to-earth, cynical characters), the characters of Rincon and Cortado (who echo Cervantes' Rinconette and Cortadillo, two rogues from *Novelas Ejemplares*) and last but not least in the character of Cervantes himself, who is examined by Dr. Monardes and treated against toothache. At first sight, the two genres seem worlds apart. Their ontological grounds as well as their epistemological claims are at odds. While the picaresque novel is a product of a world that lived on dissimulation, masks and social pretence, the genre of the scientific writing aspires to truth, objectivity and rigor. However, the scientific treatise, a popular genre originating in the Greco-Roman antiquity, is according to Markus Asper, a "rather fuzzy genre" (8), combining scientific claims with rhetorical devices in order to construct a medical ego's authority. Philip van der Eijk notes that we tend to "associate the treatise with systematicity, rigorous and sober reasoning about a well-defined subject or question, with the inquiry proceeding through rational argument from premises to conclusions, sometimes presented in the form of theses with demonstrations." (146). In his detailed analysis of Galen's treatise on *Mixtures*, van der Eijk also notices the emergence of a clear 'rhetoric of confidence', meant to enhance the medical authorial persona. How does then the hybridization of the two genres work, if we take into account the further fuzziness of the scientific treatise? My claim is that the picaresque, whose function is to tear the mask off appearances, reveals both the pompousness of this 'rhetoric of confidence' used by Dr. Monardes to build and strengthen his

reason every other title there now begins with "Joyfull News". For example, if the work in question addresses the massacre in Lancaster, the book will be published as "Joyfull News out of the Massacre in Lancaster." (8)

reputation, and the doubtfulness of his scientific claims. The picaresque reveals the doctor and his aspiring assistant to be 'enterprising' professionals, whose medical knowledge is often limited to folk wisdom and whose curative methods consist in the indiscriminate application of tobacco (a kind of universal panacea) to all medical cases. The description of some cases borders on the absurd or the impossible, while others verge on the preposterous. Their first medical feat is to cure 'death'. While Guimarães, the voice of sound reasoning, is afraid to follow the doctor's orders and blow smoke into the dead man's mouth, the Dr. Menardes gives a great performance of authority[3]:

In any case fear got the best of me. But Dr. Monardes! I would say that his very body, is stance, his shoulders, is feet firmly planted on the ground – all this radiated confidence and determination. He inhaled on the cigarella two or three times blowing the smoke from his nostrils like a fire-breathing rhinoceros, two thick streams of smoke rose from either side of his face and for a moment he reminded me of a mythical bull with two horns of smoke (14)

While the doctor's authority is conveyed by his attitude and physical stance, Guimarães' further description, by introducing the rhinoceros, the bull and indirectly the devil as the terms of comparison, undermines these claims to authority. This is the basic strategy of the text: to make claims to knowledge and authority and then to subvert them by recourse to tropes like irony and oxymoron. For example, when the doctor, wanting to impress the audience, uses the medical jargon and asks Guimarães to 'pulpate' instead of 'palpate', the irony of the mispronunciation is not lost upon the educated reader. This strategy is repeated to reveal the pretence of another illustrious member of the medical community, the English Dr. Cheynell, who, in a discourse meant to impress the king and convince him of the usefulness of tobacco, uses the wrong Latin plurals: "our enlightened king […] must protect our bodies not from illnesses and contagions […] against *bacillusae* and *bacteriae*[4], but rather against hostile armies" (153)

Afterwards, they have to give an enema to the king's son, afflicted with intestinal worms. The crude humor of the procedure, where Guimarães had to blow tobacco smoke

[3] The doctor makes use of the theatrics of confidence whenever he deals with a difficult case. When Guimarães is about to make a mess of the treatment of a young woman, the doctors steps in and puts things right:"The presence of the doctor and his confident manner suddenly inspired calm in all of us, but especially in me. I somehow felt certain that he would solve the problem. The doctor radiated such assurance, such confidence about his person – that was one of the great secrets of his success in the medical profession. This confidence, of course, was due in large part to his enormous wealth of knowledge, but not entirely. It was also a mysterious gift, which some people possessed, others not" (117)
[4] The correct forms are 'bacilli' and 'bacteria'.

through a glass tube inserted into the prince's anus, while the doctor was administering an infusion at the other end acts as a kind of biting comment on the doctor's source of wealth and prestige. Because, as Guimarães informs the reader

Dr. Monardes made his name in worms and established a prospering practice.[…] His wealth dates back to that time and even to this say it is based on the curing of that illness and not the doctor's numerous far more serious medical achievements. It could be said that Dr. Monardes' wealth is shored up by worms, that he had turned worms into gold. (18)

It turns out though that Dr. Monardes owes his wealth not only to this widespread condition, whose roots lie in the widespread lack of hygiene, but also to his deep involvement in the slave trade. The doctor confesses to his assistant that the origin of his wealth lies in the partnership he had set up with a slave trader. The story of Nunez de Herrera illuminates the relationship between medicine and colonialism in the context of early Europe. Medical ethics are simply non-existent, and medical practice is a lucrative profession. The Doctor's success is doubly indebted to colonialism, first as the capital he used to open up his practice came from the slave trade, and second as the plant that allegedly cured all the "ills" had been brought from the New World. Although he professes to be a humanist, Dr. Monardes is a ruthless proto-capitalist, who is as knowledgeable in worldly matters as he is in his use of tobacco. Taking his time, he explains to the naïve Guimarães the complex interdependence of power and money. In his analysis of de Leca's strategy one can recognize the contemporary misalliance between the economic and the political, which lies at the root of corruption:

Power is what tempts him, not riches. People are different. Those like him are the most refined examples of the human animal species. He wants to rule, to make decisions and to govern. Though wealth he has made many people dependent on him. He has bound them with a golden chain, which no one breaks, and now they are loyal to him, literally to the grave.(27)

The doctor invests the same interest that he has for wealth into following philosophical fashions. He professes to be a Renaissance man and a humanist insofar as this is the fashion of the day. When Guimarães replies that as a wealthy man he does not need to follow any philosophical fashion, the doctor gives him a lesson of intellectual pretence. As a learned man, to keep up his scientific prestige and high social standing, he feels obliged to read all the books written by the "Northern fools"[5]; moreover, he has a keen sense of the cultural pragmatics of

[5] As Joel Myerson demonstrates in "Emerson's 'Success'—Actually, it is not," the passage that annoys Dr. Monardes so much that he throws the book of a "Northern fool" into the sea is in fact one of the best knows misattributions to Ralph Waldo Emerson: "To laugh often and much; to win the respect of intelligent persons and

science and of its historical development and he warns his assistant that "Tomorrow it may not make any difference that you were rich and highly successful in medicine. It may turn out that the only important thing will be whether you were a man of the Renaissance and a humanist." (40)

As a humanist, Dr. Monardes shares his contemporaries' distrust in scholastic theology and its fatuous arguments and disputes. Professing to offer some useful insights on the relationship of the soul to the body, the doctor's philosophical discourse is as much a sham as the scholastic religious discourse. The flowery and ornate style and the long-winded sentences that more often assert and refute rather than argue are a perfect imitation of scholastic discourse. While the purpose of the brief philosophical essay intercalated at the end of the "Worms" chapter is to define the soul against theological speculation, this is done almost *en passant*, in a short Latin phrase which remains as obscure as the discourse it attempts to unsettle: "a type of interaction and actio pro functio et junctio of the four bodily humors with the bodily organs" (33). Most of the essay is focused on a misguided attempt to reject Neoplatonism by using dubious arguments, at least one of which is a kind of indirect *ad hominem* refutation of the reality of the soul. Unable to think of serious alternatives to platonic idealism, Dr. Monardes resorts to an intricate reasoning to prove it wrong, a mixture of pragmatism (what he calls common sense) and moralism:

They say […] that each soul is valuable in and of itself. This is the height of inanity! What value could the soul of a killer have? […] Even if the soul really existed, it would resemble everything else we see in nature and the world which is either well or poorly made, either precious or worthless, with all the levels between them, as between gold and charcoal. […] the soul, if it exists, could not possibly be anything particularly special – it would be like the leaves on the trees, like drops of rain, the stones on the road or the grass in the field.(34)

It becomes increasingly clear that far from being serious debate, this does not even qualify as philosophy, insofar as the whole train of argumentation is logically wrong, confusing the ontological with the ethical. However, this confusion is not a naïve one, as it comes not out

the affection of children; to earn the approbation of honest citizens and endure the betrayal of false friends; to appreciate beauty; to find the best in others; to give of one's self; to leave the world a bit better, whether by a healthy child, a garden patch or a redeemed social condition; to have played and laughed with enthusiasm and sung with exultation; to know even one life has breathed easier because you have lived—this is to have succeeded." (18) The passage had been written by a contributor the Boston National Magazine magazine in 1911, Bessie A. Stanley. Its inclusion in the novel points to the recursive theme of mistakes (mis-pronunciation, mis-quotation and mis-atributtion, and later, in the episode of the spirits exorcism, mis-understandings)

of ignorance, but out of a definite pragmatic interest. The doctor is engaged in a kind of power struggle with the church, a struggle over resources and authority.

The 'humanist' conclusion of the doctor's essay is that "man is simply a pipe, […] through which nature passes – it goes in through one side and out through the other." (35) This conclusion goes hand in hand with another concept that Dr. Monardes came up with and which Guimarães quotes from one of the treatises: "*Eat-to shit* is a complex concept invented by Dr. Monardes and made up of two words. According to the definition that Dr. Monardes offers in one of his treatises "it describes man from one end to the other as a natural machine and almost fully exhausts his significance as a creature in the wider framework of Nature". (57)

What transpires from the doctor's pseudo-philosophy is in fact his anti-humanism, for according to the Renaissance humanists, the gift of free will meant that man was able to choose between exercising his rational and spiritual powers (and in this way becoming more like God and the angels) and neglecting them, and thus sinking to the level of brutes. The Renaissance manifesto, Pico de la Mirandolla's *Oration on the Dignity of Man* described man as "the interpreter of nature, set midway between the timeless unchanging and the flux of time" (4), not as the slave of nature, as he appeared from Dr. Monardes' description. His concept of man as a "natural machine" reminds one of another philosopher and physician, Julien Offray de la Mettrie, whose work *L'homme machine* was one of the earliest examples of French materialism. Yet la Mettrie's materialism was more philosophically complex and refined than the doctor's cynical pragmatism.

In contrast to the amoral pragmatism of Dr. Menardes, Guimarães' philosophical stance would be best described as a kind of natural Gnosticism. Guimarães, of low social extraction, still preserves a kind of innate respect for what lies beyond his reach. His healthy common sense frequently saves him from the trap of ridicule into which the doctor is often pushed by an excessive belief in rationalism. Guimarães' conception of Nature reveals it to be more akin (in its dualism of a spiritual God and a material Nature) to the Gnostic demiurge than to the early modern concept of Nature as the complement of God that was pertinent to natural philosophy:

the world is simply mad Nature's work […] is there anything more endlessly energetic, more lavishly fertile, yet crazier, than she? […] she would be of the female sex, of course, giving birth to a child every five minutes, laughing and jumping about at the same time, and impregnated without a visible agent, as if by the wind itself. […] she alone is the procreator of

the world. Not the Devil or God, not some evil genius or some moronic mad scientist, much less the good Lord, but simply a mad, all-powerful, all-purblind, accidental and chaotic Nature. (3)

While Guimarães hates and reveres Nature simultaneously as a kind of displacement of centuries of religious belief, Dr. Menardes adopts the attitude of an empiricist that questions everything which lies beyond immediate perception. This difference is brought to light by their dispute after they exorcise a poltergeist with tobacco. Shaken by the experience, Guimarães is ready to believe that there is something beyond the material world; the doctor, however, strongly denies it. He calls the spirits "misunderstandings", "mistakes in the functioning of Nature" (83-4). The doctor's denial of the existence of the spirits which he had so courageously fought before reveals a kind of schizophrenia, a gap between acting and thinking. At the same time, his empiricist stance appears as another intellectual pretence: his theory of the spirits as "misunderstandings" reveals the limits of his understanding and his incapacity to deal with what exceeds his dogmatic empiricism.

Thus the hybrid framing of the novel, employing both a scientific and philosophical discourse and a picaresque narrative deconstructs the character of Dr. Monardes, who turns out to be a sham scientist and a sham philosopher. What kind of (anti)hero is then the doctor? Is he a quack, a charlatan? There is not enough textual evidence to prove it, or rather: the medical knowledge on which the doctor relies is the average humoral theory of the day going back to Hippocrates and Galen. When asked to give a speech at the court of king James in support of the use of tobacco, the physiological explanation of the workings of tobacco on the human body relies almost exclusively on the Galenic theory of the humors and of disease as a result of humoral imbalance[6]. At the same time, the Renaissance was the age of medical progress, the age of Andreas Vesalius, who dared to contradict Galen on the basis of his anatomical studies of dissected bodies. Dr. Monardes, though, does not belong to the category of revolutionary physicians. His interest does not lie in experimenting and advancing new theories, yet this does not make him a quack. My contention is that the real point of the novel is to reveal the hidden connections between the early scientific discourse and the nascent capitalism that thrived on

[6] Here is Dr. Monardes' extended argument: "the smoking of tobacco must be practiced primarily after travelling in foggy and rainy weather, since it hinders the inflammation of the mucus membranes and hence rheum and generally removes all harmful agents which the moist and foul air induce within the head and other parts of the body. The smoking of tobacco at such a moment is beneficial for every bodily state, except for when the brain has a very dry composition.[…] We must also remember that there are two ways of using tobacco: the first is to hold the smoke in the mouth and from there to pass it through the nostrils to warm and dry the brain and to dissolve and disperse the cold humors and unnecessary air found therein.(162)

Spain's colonial enterprises. Dr. Monardes is a capitalist hero, an entrepreneur. Having already raised a capital from the slave business, he uses the discovery of tobacco in an entrepreneurial way, to make a profit, gather fame and money. In his ground-breaking *Theory of Economic Development* Schumpeter claimed that economic development was due to the entrepreneur, an agent of innovation that was able to perceive the new opportunities in his historical environment and take advantage of them in order create new products and services. (64-5) When Guimarães refers to the Doctor's 'secret of success', he paints the picture of a medical entrepreneur:

What is the secret of success in the medical profession? […] the ability to predict the future. […] Long before he took up medicine, sailors with cigarellas were as common as blackberries in the port of Sevilla. But the doctor foresaw that tobacco had a great future, and he became grand and rich. He also foresaw that the New World would need slaves and got into that trade, together with Nunez de Herrera, and became if not grand, at least richer. Nobody could predict the future like he could. And it's not that tobacco is so very curative – it is, of course, and this is important, but if you go down to the chemist del Valle's, he can tell you dozen of substances, which, although they don't have the healing power of tobacco, nevertheless they have many merits, but no one has ever heard of them and almost no one uses them. (180-1)

Dr. Monardes is, therefore, an example of early capitalist practice in medicine. This explains, on the one hand, his anti-humanism, his amoral pragmatism and lack of interest in scientific discovery. For Dr. Monardes, science is the handmaiden of capitalism, whose practices, although incapable of theorizing, he uses to perfection. As an entrepreneur, he combines ruthlessness and vision (what Guimarães calls 'predicting the future') with a keen sense of the necessity of promotion. His frequent speeches on the miraculous curing properties of tobacco are less scientifically descriptive and more economically prescriptive. He even seems to be aware of the basic rules of customer service when he reprimands Guimarães for shouting at the husband of a sick woman: "You should not have lashed out at the man like that. The woman is sick, but he is the one paying. Never forget who is paying." (69) Subservient to profit, science becomes thus one among many ways of making a fortune, a thing blandly recognized by Guimarães in a chapter entitled 'For the treatment of domestic animals and the quick accumulation of wealth'. The surprise ending of the novel, when after the death of his master, Guimarães discovers that the doctor did not leave him anything except a letter in which

he instructed him on how to bribe the city authorities in order to obtain his house, leaves us in no doubt: the great advertiser of tobacco is another great 'master of combinations' in the vein of Ostap Bender and his enterprising friends.

Works cited:

Asper, Markus. "Introduction" to *Writing Science. Medical and Mathematical Authorship in Ancient Greece.* Asper, Markus and Anna-Maria Kanthak, eds. Berlin: Walter de Gruyter, 2013. 1-13

Charlton, Anne. "Medicinal Uses of Tobacco in History." *Journal of the Royal Society of Medicine* 97 (2004): 292-296

Eijk, Philip van der. "Galen and the Scientific Treatise: A Case Study of *Mixtures*" in *Writing Science. Medical and Mathematical Authorship in Ancient Greece*. Asper, Markus and Anna-Maria Kanthak, eds. Berlin: Walter de Gruyter, 2013. 145-176

Goodman, Jordan. *Tobacco in History. The Cultures of Dependence*. London and New York: Routledge, 1993

Mirandola, Pico della. *Oration on the Dignity of Man*. Chicago, Illinois: Henry Regnery Company, 1956

Myerson, Joel. "Emerson's 'Success'—Actually, it is not." *Emerson Society Papers*, 11, no. 1 (Spring 2000): 1-8

Ruskov, Milen. *Thrown into Nature*. Rochester: University of Rochester Press, 2011

Schumpeter, Joseph Alois. "The Theory of Economic Development. Translated by Ursula Backhaus", in *Joseph Alois Schumpeter. Entrepreneurship, Style and Vision*. Jürgen Backhaus, ed. New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow: Kluwer Academic Publishers, 2003. 61-116

THE BIRTH OF AN IDENTITY LANDMARK: SOME THEORETICAL NOTES ON HISPANIC-AMERICAN MODERNISM

Alina Țiței
Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Against the backdrop of social, political and cultural upheavals that Latin America goes through during the last two decades of the nineteenth century and the first two of the next (1880-1920), a new artistic movement is born: "modernismo". Initially regarded as a phenomenon almost exclusively lyrical, rooted in the poetic creation of Rubén Darío, modernism comes to be considered not only a literary school, but a form of expression sui generis which transposes the profound historical transformations experienced by the subcontinent until today. In this paper, we aim to provide a brief review of some theoretical aspects related to Hispanic-American modernism: definitions, typologies, stages, traits, as well as its manifestation in poetry and prose.

Keywords: Modernism, Latin America, mundonovismo, poetry, novel

While Europe was shaping the patterns of modern poetry, experimenting with novel ways of addressing human issues and new meanings of words, Latin America was the scene of intense turmoil; the subcontinent was feverishly seeking its road to progress, to democracy and freedom, ideals for which it was facing hardships that required to be overcome at the cost of great sacrifices. The realities of Latin America imposed upon the literature, the philosophy and the art of the New World a number of distinctive features – a more vigorous social dynamism, a deeper rooting in the historical context and a more vivid militant character – which reflected the complexity of modern life and, at the same time, the contradictory, fluctuating and restless artistic conscience of modern man.

Against the backdrop of these social, political and cultural upheavals, the last two decades of the nineteenth century and the first two of the next (1880-1920) are witnessing a relatively complicated process from which a new artistic movement is born: *modernismo*[1] – it

[1] Under the name of "modernismo" there can be identified at least two distinct literary phenomena: the first one is culturally related to Hispanic America and Spain, whereas the second, which appeared later, is linked to Brazil and Portugal.

arises from bringing together heterogeneous creations which have as a common denominator finding those innovative ways of expression able to give voice to the compelling problems engendered by historical circumstances.

Thus, modernism emerges like an authentically Latin American literary movement, strong enough, as Harold Bloom stated, to have an echo on the Old Continent: it comes to decisively influence the literary activity in Spain and then Portugal, and to transform Latin America from the resonance box of major world events into the very irradiation center of a large creative manifestation. Meanwhile, such authors as Ángel Rama or Roberto Fernández Retamar elaborate on modernism as the cultural equivalent of the imperialist expansion of capitalism that characterized the relations between Europe and Latin America at the end of the nineteenth century.

Nowadays, reinterpreting the notion of modernism has followed two divergent but complementary directions: on the one hand, the concept has gradually acquired a meaning increasingly more comprehensive both in terms of its temporal extension as well as in terms of the degree of inclusion of authors and original works that had not been initially associated with the set of modernist opinions and ideas from an aesthetic point of view; on the other hand, there have been attempts to deepen ties between modernist literature and the socio-economic changeovers that took place in Latin America during the actual manifestation of the movement.

In the opinion of Iván Schulman, Hispanic modernism roughly comprises two different dimensions[2]: according to traditional criticism, this movement is a literary school whose roots are to be found in the poetic creation of Rubén Darío[3] (i.e. *Azul*/*Blue* – 1888 and *Prosas profanas*/*Profane Prose* – 1896); in other words, it is a phenomenon almost exclusively lyrical, mainly due to the impingement that French Parnassians and symbolists, especially Verlaine and Baudelaire, exerted upon the poets of the New World; a miscellaneous cultural force, modernism has also nurtured itself from the unusual artistic sensitivity of English Pre-

[2] Iván Schulman, *El modernismo hispanoamericano*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969, quoted in Ramón Luis Acevedo Marrero, *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana*, San Juan/Santo Domingo: Isla Negra Editores, 2002, p. 12.

[3] Félix Rubén García Sarmiento, known under the pseudonym of Rubén Darío (1867-1916), is considered the father of Hispanic American modernism and the one who theorizes and spreads the modernist concepts throughout Latin America and, later, Spain, once he arrives in Madrid (1898). Along with him, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, and José Asunción Silva belong to the "first modernist generation", and names like Amado Nervo, Leopoldo Lugones and Guillermo Valencia are to be counted among the disciples and, obviously, the followers of the Nicaraguan poet.

Raphaelitism, of Medieval poets, or of some iconic figures such as Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Oscar Wilde or Gabriele D'Annunzio.

As its fundamental characteristics are the particular concern and attention paid to formal, aestheticizing elaboration (seeking the verbal harmony of verse through a renewing metrics which combines rhythm, color and plasticity), modernism has come to be defined as a literary direction that incorporates, in search of immaculate beauty, all the elements considered to be beautiful in other arts, such as music, painting, architecture, or dancing. Thus, the universe of poetry is built of sumptuous scenery and exotic objects, idealized situations and essentially cosmopolitan characters; there stand out the predilection for aristocratic elegance and pictorial descriptions, the rejection of everything prosaic, the inclination towards escapism and melancholy, skepticism and pessimism, the cultivation of sensoriality and sensuality, of exotism and fantasy, of "pure", disinterested art, opposite to political, social and economic immediate reality. The rigorous division of the world proposed by Romanticism is now being replaced by a transcendent and poetizing unity, just as the ugly, degrading, crude and distasteful aspects portrayed by regionalist Costumbrism, yield to the beauty, the decency and the delicacy that modernism discovers in situations, things and people. Likewise, the modernist creator is reflexive, lucid and critical with himself and with his own work, subjected to a permanent meditation; on account of him, the artistic elaboration intellectualizes itself, and the objectives turn precise, theorized. Consequently, poetry gains in Latin America, "besides the deep meaning of an effort, full of boldness and great artistic lucidity, to forge the lyrical patterns of a new way to feel and react to a new reality, also that of a method of replacing a new vision on reality with a manner of showing decorative images"[4].

According to these innovative ideas it disseminates, modernism – "a great movement of enthusiasm and freedom towards beauty"[5], as Juan Ramón Jiménez defined it – also entails an estrangement from all the values that had been cherished during previous centuries; often going to extremes, it stands for the systematic breaking of ties with the past, the scorn of the ancestors and the pursuit of novelty. Moreover, modernism encompasses all those ideological, artistic and literary movements which, "under spontaneous or planned forms", express a detachment from tradition "by means of anti-classical, anti-academic, anti-traditional, anti-

[4] Francisc Păcurariu, *Scriitori latino-americani*, Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1966, pp. 201-202 (our translation).
[5] Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo: notas de un curso* [1953], edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México: Aguilar, 1962, p. 17 (our translation).

conservative attitudes of any kind, a repulsion sometimes pushed down to a radical negativism"[6].

In contrast to this first and somewhat restrictive conception, there arises a second one, broader, deeper and more comprehensive, that can be summarized in the definition formulated by Federico de Onís, whose early interpretation succeeded triumph as a result of further research and theorizing: "Modernism represents the Hispanic form of the universal crisis of literature and of the spirit, which around 1885 started the dissolution of the nineteenth century and which would manifest itself in art, science, religion, politics and, gradually, in the remaining aspects of life, having so all the attributes of a profound historical change whose process continues today"[7].

Seen from this angle, modernism is not a literary school, but the Hispanic American version of a universal or, at least, Western phenomenon, which acquires in Latin America, due to its peripheral condition, a form of expression *sui generis* that transposes the intense historical alterations the subcontinent has experienced until today. However, beginning with the last decades of the nineteenth century and despite its marginal position, Latin America enters modernity – aesthetically, this concept, rather ambiguous from author to author, was also developed and theorized by Baudelaire, who identified the modern beauty with "the transitory, the fugitive, the contingent", and modernity with "the half of art, of which the other half is the eternal and the immutable…[8]".

The New World was, therefore, going through a critical period, of major changes, of dissatisfactions and uncertainties; it repudiated the old values and it started looking for new ones. So, modernism appeared as the very first reaction of Hispanic American authors, as their groundbreaking answer to modernity: "The *modernistas* were the first writers to experience and appreciate the all-encompassing alteration in the fabric of life in Spanish America brought by modernity. The *modernistas* were the first to witness the tragic face of science as it robbed legitimacy from the religious, magical, and animic worldviews that had ruled the daily lives of most Americans since before the arrival of Columbus. The *modernistas* were the first to define the poet as both visionary and outcast, at odds with the dominant social values while striving to reveal those aspects of reality hidden by habit and convention (...). The *modernistas* were

[6] Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București: Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 101 (our translation).
[7] Federico de Onís, "Sobre el concepto del modernismo", in: *España en América*, San Juan: Editorial Universitaria, 1968, p. 176, quoted in Ramón Luis Acevedo Marrero, *op. cit.*, p. 12 (our translation).
[8] Quoted in Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity*, 8th edition, Durham: Duke University Press, 2003, p. 5.

the first to live the perhaps irreconcilable tension between the search for a spiritual community and a sense of national identity, on the one hand, and a longing to participate in the world arena, on the other"[9]. It was the period of an anarchist aesthetics, without rules, without imposing models, when writers had the freedom to seek and find their own way of expression; a permanent quest, many times resulting from losing or challenging the traditional values, and which applied not only on a literary level, but also on a social, philosophical and existential one.

Modernism's development in Latin America includes two phases: the first one is defined by attempts to appropriate, in a direct way, the literary and ideological elements, mainly European, associated with modernity; it is the period of exotism, of aestheticism, of centrifugal orientations, when every artist secludes himself in his ivory tower, ignoring the American reality surrounding him. The second phase foregrounds the awareness of the impossibility to transplant to America the European cultural forms without entailing radical changes. The personal, autochthonous element is claimed, and the whole focus is on expressing and interpreting what is idiosyncratically Hispanic American.

This whole new manner of perceiving and understanding the world, known as *mundonovismo*[10], was stimulated at a collective level by nationalism and "Hispanic Americanism", tendencies that saw a great recrudescence towards the end of the nineteenth century, along with the threat of United States' political, economic and cultural expansion. It is the time when the writer turns to the beautiful and quite often painful national or regional reality, with the purpose of reincorporate it into his work and give it a new interpretation. At the level of artistic representation, he frequently transposes this overwhelming Hispanic American reality by the *telluric situation* or, put differently, by "the human confrontation with the endless expanses of the subcontinent, with a wonderful and at the same time menacing

[9] Cathy L. Jrade, *Modernismo, Modernity and the Development of the Spanish-American Literature*, Texas: University of Texas Press, 1998, p. 5.

[10] A literary term coined by the Chilean critic Francisco Contreras in 1917 to express his opposition to Hispanic American modernism and his literary preference for an emphasis on the daily life of people in the New World. It has been most frequently used with regard to such works as José Eustacio Rivera's *La Vorágine* (1924), Ricardo Güiraldes's *Don Segundo Sombra* (1926) and Rómulo Gallegos's *Doña Bárbara* (1929). These works have been designated *novelas de la tierra* (novels of the earth) by Arturo Torres-Ríoseco, and the latter term is favoured by critics such as Jean Franco and Carlos Alonso. Cedomil Goic, however, prefers the term *mundonovismo*, because he uses it to categorize not only novels of rural life such as those mentioned above but also urban novels that emphasize local roots or *regionalismo*. See Daniel Baldestorm, Mike Gonzalez (eds.), *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature 1900-2003*, London&New York: Routledge, 2004, p. 371.

nature"[11]. Exacerbated egocentrism, enhancement of personal consciousness, self-confidence, manifestation of personality and subjectivism, all these imply an absolute creative freedom, which enables him to develop his individuality without constraints of any kind. Self-referentiality, as the centerpiece of modernist literature, makes the writer a lucid individual, highly aware and concerned about the nature of his literary production; he is so much reflecting upon what constitutes the literary praxis, that his work becomes simultaneously its subject and its object, in other words, it becomes metaliterature. Ever since the beginning of modernism, the characteristics that were to become the quintessence of this literary movement have come forward with full force: artistic freedom, aspiration of renewal, syncretism, adoption and harmonization of the various tendencies, beauty of expression and, above all, originality, literary personalism, and desire to express what is typical by means of a language that meets the auctorial individuality.

In prose, as in poetry, modernism promoted a special care for the form and the rigorous selection of language through the recurrent use of symbol and metaphor, of musicality and exotism of landscapes and sceneries. Furthermore, modernist prose does not circumvent reality in terms of its caricatural or unpleasant aspects; quite the opposite, both in delineating the characters as in describing the natural frame of action it stands out precisely by emphasizing those aspects of Hispanic American daily nature that can be habitually reckoned as grotesque or disgusting.

The seeds of this renewing process that modernism initiated are bountifully to be found in the novelistic creations. Thus, the modernist novel cannot be reduced to a single aesthetic formula, given that it encloses a conglomerate of artistic influences: romantic, symbolist, Parnassian, impressionist, psychologist, realist, and naturalist. Nonetheless, what is worth highlighting is the interest it takes in the inner world of the characters and the approach of existential issues; equally, it definitively distances itself from the typical structures of the atmosphere novel prevailing at that time, and it is making way for the novel of figures, which implies a higher degree of introspection.

Undoubtedly, the modernist novel contributed to the creation of a new kind of literary genealogy which was clearly breaking with the traditional models; this was also due to a series of innovations related to several marks of narrativity: narrator, space, time and character. These

[11] Paul Alexandru Georgescu, *Literatura hispano-americană în lumină sistemică*, Craiova: Scrisul românesc, 1969, p. 14 (our translation).

original elements can also be identified in the novels from the first half of the twentieth century that analyze dictatorship and the dictator figure. The first of them is the *omniscient narrator*-type figure, with an all-encompassing look and a pluriperspectivistic approach, an entity that controls every movement of his/her characters and that has the ability to freely penetrate into their minds. But this narratorial innovation represents only a first step in the evolution towards a narrator who makes use of his/her omniscience to turn him/herself into an investigator of the various levels of human consciousness, as well as of the temporal three-dimensionality of characters: it is the total narrator, an unmistakable landmark of Hispanic American postmodernist novel. Whereas in the nineteenth century novel the narrator overtly declares his/her omniscience, assuming the various roles of guide, psychologist or sociologist of the depicted reality, in the novel of the first decades of the twentieth century, the narrator presides over a literary universe which no longer appears to be crystallized in a causal or systematic manner, but rather, on the contrary, it is described as an inconsistent and ambiguous world.

Omniscience is in this case elliptical, restrained, preferring a kind of presentation where the action is *shown* rather than *told* and using short dialogues introduced "in the style of stage directions"[12]. Another important feature of the omniscient narrator is the "Brechtian distancing" in relation to the matter narrated, which allows him/her the construction of a satirical ironic vision upon the characters. The means this perspective recurrently employs, such as caricature, animalization of characters or their conversion into puppets, fall into the tradition of the grotesque cultivated by Goya and Quevedo. Simultaneously, the narrator emphasizes the aesthetic function of his/her omniscience artistically elaborating the narrative substance through the appeal to contemporary art (cinema, cubist painting): hence, the visual surpasses the discursive, and the novel appears like a mosaic or a succession of juxtaposed paintings, whose effect is to give prominence to fragmentarism and its metonymic value.

In the modernist-type novels that address the theme of dictatorship and the dictator, the objective historicity is dissolved and the action takes place within a *time* and a *space* that cannot be associated with specific real situations. Generalizing the spatio-temporal coordinates between which the character evolves has as main purpose to transform the dictator into a potentiality from any place and any time. Most often, he leads an imaginary nation over an

[12] Pedro Salinas, *Literatura española del siglo XX*, México: Antigua Librería Robredo, 1949, pp. 115-122, quoted in Bernardo Subercaseaux, "*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)", in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 359, 1980, p. 326, http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--25/ (Last accessed: 22/11/2015).

undefined period of time between the late nineteenth century and early twentieth century. The action of the novel is therefore placed in an invented space which integrates and synchronizes a diversity of geographical, biological (flora and fauna), anthropological, and linguistic elements, considered as representative in terms of synthesis for the Hispanic American world. This generic framework, whose ambiguity and vagueness constitute its main features, is composed by articulating several micro-spaces among which urban ones are in the spotlight. Unlike the traditional novel that favors the linearity of time and space, the modernist novel stands out through the combinatorial game of temporal and spatial superpositions which help recreate a fictional world where fragmentation and rupture are predominating. The rapid transition from one scene to another and the almost imperceptible gliding between the analeptic and the proleptic, accompanied by pinpoint interventions of the present, are melding with the indeterminate expansion of timeline, the extreme temporal compression and the evenimential simultaneity or overlapping.

Bibliography:

1. ACEVEDO MARRERO, Ramón Luis, *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana*, San Juan/Santo Domingo: Isla Negra Editores, 2002.

2. CĂLINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*, 8th edition, Durham: Duke University Press, 2003.

3. GEORGESCU, Paul Alexandru, *Literatura hispano-americană în lumină sistemică*, Craiova: Scrisul românesc, 1969.

4. JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo: notas de un curso* [1953], edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México: Aguilar, 1962.

5. JRADE, Cathy L., *Modernismo, Modernity and the Development of the Spanish-American Literature*, Texas: University of Texas Press, 1998.

6. MARINO, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1969.

7. PĂCURARIU, Francisc, *Scriitori latino-americani*, Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1966.

8. SUBERCASEAUX, Bernardo, "*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)", in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 359, 1980, p. 326, http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--25/ (Last accessed: 22/11/2015).

***This work was possible with the financial support of the UEFISCIDI (Executive Unit for Financing Higher Education, Research, Development and Innovation) under the project number PN-II-RU-TE-2014-4-2335 with the title** *L3 language proficiency and multilingual identity – variables of linguistic integration of Romanian students in immigrant contexts.*

THE MIRROR AND DOUBLE MOTIFS IN GRAŢIAN SZÉKELY'S NOVELS

Dana Nicoleta Popescu
Scientific Researcher III, PhD, "Titu Maiorescu" Institute of the Romanian Academy, Timișoara

Abstract: Sarbacan, Scotoma and Străfin, the titles of the three novels written by Graţian Székely, share an oddly suggestive power and disclose their meanings only very late, after the climax, illuminating the denouement. They are rare words and the author makes them even more precious, employing unique or even personal connotations. The novels themselves are built on myths and symbols, approaching the mirror and double motif from various perspectives. Graţian Székely's characteristic themes and motifs include the initiating journey, the labyrinth, the descend into Inferno, the Garden of Eden where a protective spirit lives, the confrontation with the double, the power of imagination, destiny versus free will. Slidind from one place to another and one world to another makes room for subtle psychological analysis. The novelist masters the art of sliding from playful humour to lyrical, from irony to parody.

Keywords: novel, myth, mirror, double, connotation

Sarbacan, volumul de debut al prozatorul timișorean Graţian Székely, poate fi citit ca proză fantastică sau ca o meditaţie *despre lucrurile cu adevărat importante*. Microromanul dobândeşte semnificaţia unui ghid al conduitei etice – dar cu totul străin de orice ton moralizator – devenind un roman aforism, la fel cum haiku-ul se constituie ca esenţializare a trăirii poetice.

Dacă în moralităţile medievale Everyman se pomenea scindat între influenţele exercitate de Virtute şi Viciu, personaje alegorice, *Sarbacan* apelează la motivul lumii paralele – dar utilizat în sens simbolic – unde antagonistul îşi însuşeşte locul protagonistului. Într-una din cele două variante Darius a fost plămădit după chipul şi asemănarea Virtuţii, iar în cealaltă îşi etalează imaginea reflectată într-o oglindă strâmbă: chipul Viciului. Divizarea eroului poate fi întâlnită şi în *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde însă a luat o formă diferită: Dorian, neîntinat la începutul romanului, cade în curând pradă efectului corupător al lordului Henry, personaj cu însemnele diavolului. Protagonistul lui Oscar Wilde nu-şi pierde aspectul inocent,

semnele fizice ale degradării morale se transferă asupra portretului pictat de una dintre numeroasele sale victime.

Tema dublului, reluată în literatura romantică, figurează în folclorul diferitelor ţări din Europa. Omul apare dedublat în religiile tradiţionale, aşa cum există şi o mulţime de animale fantastice şi zeităţi cu polaritate simbolică, benefică şi malefică. Tradiţia indo-europeană şi biblică prezintă perechi de gemeni priviţi ca un tot – amintire a unităţii primordiale a androginului, dar fără să păstreze starea de perfecţiune: Castor este inferior lui Polux, Remus lui Romulus, Cain lui Abel.

Ideea dualităţii poate fi motivată prin credinţa în metamorfoză, moarte şi renaştere. Sufletul reprezintă dublul corpului, separabil prin moarte, vis sau magie şi reîncarnat într-un alt corp. Cel viu posedă un dublu aspect benefic şi malefic, dihotomie recognoscibilă în diavol şi înger păzitor. În legendele nordice şi germanice, eliberarea de dublu, privită ca eveniment nefast, se sfârşeşte deseori în moarte, la fel ca descoperirea, în romantismul german, a dublului, complementar sau adversar.

În drumurile sale reale sau imaginare, Darius întâlneşte un *alter ego* benefic (întrupare a dublului protector), câteva fiinţe pe măsura sufletului său, oameni comuni şi, în sfârşit, proiecţia sa întunecată. Referirile lui la universuri paralele comportă două accepţiuni: lumea-revers, în care tânărul înzestrat cu rare calităţi este înlocuit cu un tip anost şi meschin, respectiv teritoriul ficţiunii. Protagonistul imaginează scenarii posibile la simpla apariţie a unor figuranţi, exerciţii de imaginaţie, dar şi jocuri psihologice, care sondează viaţa interioară a oamenilor. În poveştile închipuite de Darius, anodinul căutat se dovedeşte a fi o marcă, menită să ascundă arhetipuri.

Întâlnirea emblematică a bisericii-*topos*, loc de identitate spirituală şi motivul cuplului primordial completează ţesătura de semnificaţii. Conform riturilor de trecere, momentele importante ale existenţei umane erau naşterea, căsătoria şi moartea. Protagonistul recunoaşte biserica unde a fost botezat, reîntâlnire survenită în prezenţa alesei sale, dar şi cu puţin timp înainte de accident. Darius şi Aniela, îmbrăţişaţi pe banca de piatră, reiterează statuia dispărută a unui alt cuplu ideal, contele şi contesa. Imaginea trimite, deopotrivă, la moarte: perechea nobilă aparţine trecutului, iar eroul se grăbeşte să-şi întâlnească destinul, reprezentat de apariţia antieroului. Lupta se dă între bine şi rău dar, la un alt nivel, între excepţional şi produsul uman de serie. Glisările dintr-o lume în alta şi dintr-un loc în altul îi prilejuiesc autorului subtile analize ale sufletului omenesc şi alternarea registrelor: umor şăgalnic, lirism, ironie, pastişă.

Naraţiunea cu sertare, procedeu cu largă răspândire în literatura universală încă din vremea *Decameronului* şi a celor *O mie şi una de nopţi*, este realizată în manieră postmodernă: istoriile ce trebuie citite în cheie parabolică recrează un anumit tip de discurs lăsând loc pentru detaşare ironică.

Volumul de debut îl dezvăluie pe Graţian Székely ca fiind un prozator înzestrat cu darul povestirii, dar, deopotrivă, preocupat de clădirea unei construcţii cu niveluri consonante precum lumea interioară a eroului său. Microcosmosul şi macrocosmosul se oglindesc unul în celălalt şi amândouă în făptura omului, *minunata lucrare* după vorbele prinţului Danemarcei, rostite în singurul său monolog neatins de melancolie sau deznădejde.

Simbolistica deosebit de vastă a oglinzii e, de multe ori, contradictorie. Jurgis Baltrušaitis rămâne maestru absolut în a-i releva plurivalenţa[1]: experienţa spirituală cea mai înaltă (la Sf. Pavel); obiect necesar de mediere în îmbrăţişarea strălucirii divine (Moise ca oglindă antropomorfă pentru Iehova), dar şi în lupta cu un inamic înzestrat cu puteri supranaturale (Perseu împotriva Meduzei); emblemă a desăvârşirii spirituale a universului; unealtă pentru divinaţie, îmbrăcând forme diverse şi folosind reflectarea (de la suprafaţa specular la apă, cristale, unghii date cu ulei); arma catoptrică a lui Arhimede sau a lui Prometeu când a furat focul; poartă în această lume pentru genii şi demoni, deci instrument al Diavolului şi al vrăjitoarelor; oglinzile constelate ale lui Paracelsus; oglinda lui Cagliostro (construită, spune legenda, după modelul arătat de spiritul lui Swedenborg); oglinzile teurgice, cabalistice, galvanistice; simbol al vanităţii – hieroglifa egipteană pentru planeta Venus ia forma oglinzii.

Nu este, poate, lipsit de importanţă faptul că, încă de la început, eseistul a semnalat semnificaţiile contradictorii: „Spun că pentru unii oglinzile au fost o hieroglifă a adevărului întrucât dezvăluie orice lucru care li se înfăţişează, aşa cum adevărul iese întotdeauna la iveală. Pentru alţii, dimpotrivă, ele au fost simboluri ale amăgirii pentru că deseori arată lucrurile altfel decât sunt.”[2]

Oglinda ca simbol al amăgirii sau, în orice caz, nedesăvârşit mijloc de divinaţie, se constituie ca personaj central în al doilea roman al lui Graţian Székely, *Scotoma*. Întrupată într-un medalion-amuletă purtat întotdeauna de Dante, ea se dovedeşte agent al iluziei – în pofida funcţiei apotropaice îndeplinite. Deşi în primele luni de existenţă a salvat viaţa eroului, peste

[1] cf. Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă ştiinţifică. Revelaţii, science-fiction şi înşelăciuni*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981
[2] Raphaël Mirami, apud Jurgis Baltrušaitis, op. cit., p. 13

ani exercită o anume tiranie asupra acestuia, determinându-l să ia decizii în funcţie de imaginile echivoce, ivite pe suprafaţa de argint şlefuit cu migală. „Oglinzile magice arătau destinele şi lumea de dincolo în reflexe enigmatice prin excelenţă.”[3] Adevărată oglindă magică, medalionul arată persoana dorită, pe Sara, când Dante se gândeşte să se apropie de fata pe care abia o întrezărise. Şi, de asemenea, medalionul poate fi asimilat, simbolic, armei incendiare a lui Arhimede prin efectele declanşate de prevestirile lui. Cu toate acestea, rămâne nelămurit – în eseul scriitorului lituanian şi în *Scotoma* deopotrivă – dacă obiceiul de-a consulta oglinzi magice nu merită încredere sau dacă, în caz de eşec, vina se cuvine atribuită celui ce interpretează divinaţia. În antichitatea greacă încercarea de contracarare a sorţii atrage după sine nenorociri, conducând, de regulă, exact spre evenimentul ce trebuie evitat. Dante nu este însă un erou tragic, tentat de depăşirea unor limite nepermise, ci unul excepţional, prima dată încercat la o vârstă extrem de fragedă (confruntarea cu moartea la câteva luni după sosirea pe lume), încercare anterioară utilizării oglinzii pentru divinaţie. Erou excepţional fiind, viaţa lui, încă de la început, va lua forma unei călătorii obstaculate. Şi doar celor merituoşi, odată intraţi în labirint, li se îngăduie ajutorul din partea unei Ariadne. În *Scotoma* se va numi Aimée.

Romanul lui Graţian Székely nu trimite sugestii înspre tradiţia medievală, ce încrimina oglinda prevestitoare, considerând-o instrument al Diavolului. Totuşi, nici ea, nici alte modalităţi de a scruta viitorul, nu se dovedesc, nici pe de parte, infailibile. Ghicitul în cărţi şi cafea, decizia lăsată pe seama reuşitei sau eşecului unui joc, tălmăcirea viselor presupus premonitorii, superstiţiile referitoare la făptura malefică, ieşită în cale (pisica neagră) se relevă, fără excepţie, ca încercări ratate ale personajelor de a captura fericirea.

Autorul păstrează tehnica povestirii cu ramă: firul narativ principal se întretaie cu istorii diferite, destine prinse sau doar schiţate ale unor eroi, antieroi şi bieţi oameni care îşi urmăresc visele sau scopurile. Destinul uman apare descris de două sintagme: *a face pe dos* şi *a merge în cerc*. Mersul în cerc în momente cruciale este sinonim cu parcursul ocolit, ce se îndepărtează de ţinta drumului. Dante se înscrie pe traiectoria circulară când amână importanta întâlnire cu Sergiu, nehotărât dacă trebuie s-o aleagă Sara sau pe Eliza, şi apelează la medalion să hotărască în locul lui; după ce abia a întâlnit-o pe Aimée, străbate coridoarele edificiului-labirint fără ţintă, până ce ea se întoarce să pună ordine în haos. Pentru Aimée şi Memy, *a face pe dos* înseamnă a nu urma prevestirile; Memy va avea parte de o căsnicie fericită, în timp ce nepoata

[3] Jurgis Baltrušaitis, op. cit., p. 78

ei hotărăşte să se despartă de Dante, cu toate că visul ce-i pecetluieşte hotărârea putea semnifica o încercare de a continua relaţia.

S-ar părea că avem de-a face, pe deplin, cu o carte despre iubire, dar tema iubirii se întretaie cu temele erorii şi bătăliei sexelor. Discuţia dintre Dante şi Abel (posibil *alter ego* al său la altă vârstă) potenţează sensurile, protagonistul dobândeşte învestitura de *raisonneur* al autorului: atitudinea oamenilor derivă din istoriile anterioare, obsesii, educaţie, sfaturi oferite cu intenţii bune sau dimpotrivă. Personalitatea Emei a fost, parţial, determinată de experienţa iubirii pentru un om ipocrit ca Flavius, dar rolul hotărâtor l-a avut Sabina, care şi-a modelat prietena după chipul şi asemănarea ei. Isabelle a eşuat într-o căsătorie lipsită de pasiune pentru că a urmat sfaturile unor false prietene. Educaţia neadecvată a hrănit egoismul copiilor: cazul Emei şi cel al lui Sergiu. Jocul influenţelor completează bătălia sexelor, iar relaţiile interumane seamănă tot mai mult cu şahul sau cu strategia de pe câmpul de luptă.

Înfăţişarea versatilă a lui Aimée se constituie ca semn al feminităţii ideale, chintesenţă a mai multor personalităţi: sobra şi eterica apariţie, ce se pregăteşte să intre pe scenă pentru a cânta o sonatină de Dvorak, dar şi tânăra modernă şi rebelă. Precumpănitoare rămâne însă substanţa angelică, subliniată de metamorfoza personajului, în prima inserţie onirică din roman, într-o fiinţă luminoasă ce intonează un cântec. Personajul din viaţa diurnă cântă la flaut, instrument al muzei Euterpe şi al îngerilor. După cum o arată şi prenumele, este femeia ce merită a fi iubită, deţinătoare a secretului de a transfigura în calităţi trăsături care, la celelalte femei, ar indica defecte. Eroina – pe deplin *eroină* – cu diverse chipuri cumulează în făptura sa mai multe siluete feminine exemplare: Euterpe, Ariadna, Galatheea. Sau, poate, se revelează ca avatar al lor.

Galatheea constituie una dintre variantele motivului statuii, ce beneficiază, în *Scotoma*, de o simbolistică variată. De la starea de increat, de pre-Galatheea: „Asemeni unei statui pe care sculptorul o condamnase să stea-ncremenită-n pardoseala din marmură, c-un zâmbet pe chip. Trist de-astă dată.”[4] la aceea de obiect însufleţit de iubirea creatorului: „Dezalcătuită-n privirea lui, amestecată c-o fărâmă din suflarea-i, se întrupa la loc mai frumoasă ca-nainte.”[5] În rol de Ariadnă, misiunea lui Aimée nu se reduce la ghidarea lui Dante în interiorul edificiului ce înglobează o sală de spectacol; imediat după încheierea recitalului, îl invită s-o însoţească în oraşul ei natal, un tărâm edenic: „Un gazon, proaspăt tuns, se revărsa în puhoaie verzi, umede

[4] Graţian Székely, *Scotoma*, Timișoara, Editura Bastion, 2009, p. 46
[5] Ibid., p. 85

din dreptul caselor până în trotuar, spumele din topaz se-ntorceau domol în pământ. Flori destul de puţine, şi doar în ghivece mari, în faţa porţilor. Îţi dădea senzaţia de curăţenie, de ordine. Linişte, o tăcere solemnă, venită din timpuri în care verdeaţa era mai veşnică decât discernământul moral. Pomul cunoaşterii fusese înrobit în balustradele podeţului peste care trecuseră. Rădăcinile-i ajunseră din urmă şi acum se însoţea cu trotuarul pe care călcau."[6] *Sentier* înseamnă, în franceză, *potecă* şi, desigur, nu e un detaliu întâmplător faptul că eroii parcurg drumul de la gară la casa bunicii pe o cărare din cărămizi galbene, ca aceea ce trasează drumul drept în *Vrăjitorul din Oz*.

Androginul, la fel ca statuia, copacul şi Edenul, desemnează motive recurente în roman. Sentimentul de *coincidentia oppositorum* persistă în episoadele cu Dante şi Aimée. Să fie Aimée un înger sau formează unul doar împreună cu Dante? „Isus spusese că în Cer nu ajung decât sufletele drepţilor; Swedenborg a zis şi că ele trebuie să fie inteligente; Blake avea să adauge mai târziu că trebuie să aibă harul artei. Îngerii lui Swedenborg sunt suflete care au ales Cerul. Şi se pot lipsi de vorbe; de cum se gândeşte la alt suflet, Îngerul îl şi are alături. Două fiinţe care s-au iubit pe pământ alcătuiesc un singur Înger."[7]

Cu toate acestea, Paradisul din Sentier este succedat de Purgatoriu şi Infern – cu atât mai dureros, cu cât Dante nu mai beneficiază de nicio călăuză. Încercări de a (re)construi Paradisul cu ajutorul utopiilor, ce sfârşesc în eşec sau dictatură, apar în mai multe parabole din carte. Nostalgia care-l mistuie pe Dante se întrupează în legenda copacilor care au învins moartea prin dragoste împărtăşită, ce aminteşte de mitul cuplului Filemon şi Baucis.

În Infernul fără Beatrice hălăduiesc creaturi terifiante: Lamiile devoratoare de bărbaţi, adică Sabina; Harpiile, fiinţe de pradă – Teodora, a cărei autoadoraţie narcisică a condus-o spre amoralitate; Amfisbena, şarpele sau balaurul „care merge în două direcţii"[8] – înşelătoarea Ema. Dintre cele trei Gorgone (Eliza, Teodora şi Ema), doar ultima reuşeşte să-l împietrească pe Dante, păstrându-l temporar lângă ea. Capitolele ce o au în centrul lor pe Ema – chiar dacă, în cea mai mare parte, rolul naratorului îi aparţine – se citesc ca un revers al secţiunii dedicate lui Aimée.

Scotoma mărturiseşte preocuparea scriitorului pentru rafinament stilistic. Cadenţa şi melodicitatea frazei seamănă pe alocuri cu proza poetică: „Cu tine timpul parcă nu trece. Parcă stă. Parc-o entitate divină încârligă mosorul timpului agale, aproape nevăzut. Fiece secundă e

[6] Ibid., p. 60
[7] Jorge Luis Borges, Margarita Guerrero, *Cartea fiinţelor imaginare*, Iaşi, Editura Polirom, 2006, p. 289
[8] Ibid., p. 15

învrednicită să rămână atârnată-n scrinul cu amintiri. Şi papiota creşte, şi bucuria mea creşte la fel."[9]; „Acea probă a ipocriziei, întâiul grăunte de nisip, dibuit în zidul cetăţii ce păruse din granit avea puterea să preschimbe fiece piatră-n nisip. Şi-n amurgul următoarei zile piatra va fi vânturată-n pustiu."[10]

Scotoma se fereşte să traseze concluziile finale ale aventurii existenţiale în care s-au implicat Dante şi celelalte personaje principale. Din moment ce Dante şi Aimée nu rămân împreună, o umbră de îndoială pluteşte asupra încrederii în mitul androginului – siluetă abia întrezărită, Sara apare, mai degrabă, ca o posibilitate de împlinire, nu o certitudine. Nu se poate exclude, însă, nici explicaţia conform căreia eroul s-a înşelat asupra identităţii partenerei ideale, aşa cum nu e imposibil ca premoniţiile din oglindă să fi existat doar în mintea lui Dante. Admiţând o pluralitate de interpretări, *Scotoma* devine o lectură cu atât mai incitantă. Graţian Székely pare a dori să nu strivească, nici în al doilea roman al său, *corola de minuni a lumii*.

Al treilea roman al lui Grațian Székely, *Străfin*, se îndepărtează de literatura *fantasy*, în care puteau fi încadrate cărțile sale anterioare. Cu toate acestea, un cititor avizat recunoaște temele și motivele caracteristice romanelor scriitorului: călătoria inițiatică, labirintul, coborârea în Infern, grădina paradisiacă, locuită de un spirit protector, confruntarea cu dublul, puterea imaginației, supremația destinului sau, dimpotrivă, posibilitatea de a-ți alege propria cale.

În cele trei volume scrise de Grațian Székely temele și motivele sunt utilizate pentru a descrie personaje și situații diferite: cărarea de cărămizi galbene din *Scotoma* duce spre un tărâm al fericirii și iubirii împărtășite, dar drumul de țară, aspru și gol, din *Străfin* reprezintă un traseu al penitenței; timpul subiectiv transformă realitatea în *Sarbacan*, făcând posibilă înlocuirea protagonistului prin antagonist însă în *Străfin* constituie doar o metaforă: roata cu scaune aflată în locul de joacă seamănă cu un ceas care se învârte, grăbit, în direcție inversă redeșteptând astfel amintirile – personajele constată, cu tristețe, că trecutul nu poate fi schimbat.

În *Străfin* se interferează tema morții, a minciunii și a teatrului ca instanță de revelare a adevărului. Pe lângă alegerea realității contemporane pentru desfășurarea acțiunii – o realitate nemiloasă, dobândind stranietatea narațiunilor gotice – o altă schimbare este adusă de protagonist: pentru prima dată un personaj feminin și, tot pentru prima dată, un antierou. Edina

[9] Graţian Székely, op. cit., p. 72
[10] Ibid., p. 149

se dovedește fermecătoare, inteligentă, cultă, creativă, dar duplicitară. În universul dual, construit pe opozițiile lumină-întuneric, pozitiv-negativ, Paradis-Infern figurează și o nouă antinomie coloristică: alb-gri. Resimțind sciziunea dintre realitate și invenție, protagonista – deopotrivă focalizator – se închipuie ca o ființă dublă: Edina Albă și Edina Gri. Și totuși, este înzestrată cu sensibilitate și blândețe, care o feresc să devină Edina Neagră. Luptei imaginare cu dublul îi succede înfruntarea reală după ce Edina descoperă existența surorii sale gemene, Maria, în care se întrupează parcă imaginea ei din oglindă: dură, sarcastică, zgomotoasă, insuportabil de guralivă, dar întrutotul sinceră.

Metafora curgerii apare recurentă în roman. Ploaia este încărcată de simboluri și, de asemenea, dual: semnifică reflectarea în natură a durerii omenești dar, pe de altă parte, ploaia are menirea de a descătușa energiile latente. Dacă terestrul funebru, degradant sau absurd constituie un memento înspăimântător, acvaticul întrupat în ploaie sau întinderea mării își revelează calitățile apotropaice. În timpul unei furtuni la mare – punct culminant în narațiune – Edina și Maria se adăpostesc pe plajă, într-un cort zguduit de vijelie, o imagine vizuală conotând combinarea trăsăturilor celor două surori. Când, într-un final, părăsesc cortul, amândouă fetele au suferit transformări: Maria își dezvăluie adevărata fire, iar Edina începe un chinuitor proces de evoluție.

Maria se compară cu ploaia de neoprit, ea pune lucrurile în mișcare. Actriță talentată, face parte dintr-un plan complicat, sortit să reveleze adevărul – întotdeauna o funcție importantă a teatrului. În schimb, Edina preferă, de obicei, să joace rolul martorului. *Raisonneur* într-o existență neliniștitoare, ea se izolează în mijlocul mulțimilor eterogene: masa ascunsă în nișa cafenelei, colțișor emblematic al observației detașate, receptează toată urâțenia lumii, resimțită dureros. Din acest ungher tainic izvorăsc istoriile menite să îmblânzească realitatea, dar și fabulele întunecate, ce perpetuează destinul nemilos. Dar scenariul secret al Mariei o învăluie pe Edina ca într-o pânză de păianjen: o pânză de minciuni, ce are ca rezultat eliberarea adevărului.

Partea întunecată din *Străfin* se completează cu prezența morții, pentru prima oară temă principală în proza lui Grațian Székely. Se întâlnesc deseori animale moarte, iar moartea ariciului persistă ca o întâmplare impresionantă în mintea Edinei și a cititorilor. Moartea rămâne implacabilă, singura certitudine într-un univers unde totul e nesigur, mai ales vorbele și acțiunile oamenilor. Crudă precum se arată, moartea seamănă cu adevărul: nu mai există aspecte neclare.

Sarbacan, Scotoma și *Străfin,* titlurile celor trei romane scrise Grațian Székely, au în comun inițiala și o neobișnuită capacitate de sugestie: „Titlul este, adesea, un element paratextual extrem de important, facilitând accesul către miezul viu al cărții [...].[...] Dacă, de pildă, toate titlurile scrierilor lui Gheorghe Schwartz sunt formate din cuvinte având câte opt litere, semne ale infinitului, cele ale lui Graţian Székely [...] încep cu litera S, o marcă reverberând în orice dicționar de simboluri, fiindcă trimite la spirală”.[11]

Cuvinte rare, titlurile oferă doar spre final cheia de lectură iar autorul le face și mai prețioase încărcându-le cu sensuri singulare sau personale. „Sarbacan este o armă folosită pe Amazon, un tub prin care [...] sunt trimise săgeți otrăvite. [...] o armă perfidă, care acționează în tăcere și nu se știe de unde. Este, de fapt, timpul, protagonistul excelentului roman al lui Grațian Székely.”[12] Metafora încriptată în *Scotoma* se dezvăluie numai după ce lectorul a luat cunoştinţă de întâlnirile şi înfruntările mai multor cupluri. Termenul derivat din gr. *skotoma* şi fr. *scotome* denumeşte, în oftamologie, o „pată imobilă care acoperă o parte a câmpului visual”, respectiv „pierdere sau diminuare a vederii într-o zonă a câmpului visual”[13]. Dar romanul trebuie citit din perspectiva sensului utilitizat în psihologie: incapacitatea individului de a-şi percepe trăsături evidente celorlalţi a devenit, la Graţian Székely, un simbol al lipsei de comunicare. *Străfin* descrie calitatea plină de poeticitate a lucrurilor vechi și frumoase de a păstra intacte amintirile timpului lor; metafora amintirilor trimite la nostalgia vârstei de aur. La polul opus se situează amintirile neplăcute, povara frustrărilor acumulate de personaje de-a lungul vieții și duse precum bagajele grele ale bătrânilor – un nou element al dualității înconjurătoare.

Mesajul celor trei romane subliniază călătoria necesară pentru a găsi ceva demn de a fi căutat. Căutarea inițiatică a frumuseții întâlnește căutarea adevărului.

Bibliografie

1. Baltrušaitis, Jurgis, *Oglinda. Eseu privind o legendă ştiinţifică. Revelaţii, science-fiction şi înşelăciuni*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981

[11] Dorin Murariu, *Oglindiri*, „Banat”, IX, 2012, nr. 4, p. 3

[12] Constantin Buiciuc, *Graţian Székely,* ***Sarbacan***, „Banat”, V, 2008, nr. 7, p. 4

[13] Florin Marcu, *Marele dicţionar de neologisme,* Editura Saeculum, Bucureşti, 2000, http://dexonline.ro

2. Borges, Jorge Luis, Guerrero, Margarita, *Cartea fiinţelor imaginare*, Iaşi, Editura Polirom, 2006

3. Buiciuc, Constantin, *Graţian Székely,* ***Sarbacan***, „Banat", V, 2008, nr. 7, p. 4

4. Marcu, Florin, *Marele dicţionar de neologisme,* Bucureşti, Editura Saeculum, 2000

5. Murariu, Dorin, *Oglindiri*, „Banat", IX, 2012, nr. 4, p. 3

6. Székely, Graţian, *Sarbacan*, Timișoara, Editura Anthropos, 2007

7. Székely, Graţian, *Scotoma*, Timișoara, Editura Bastion, 2009

8. Székely, Graţian, *Străfin*, Timișoara, Editura Anthropos, 2013

TWO YEARS WITHOUT DORIS LESSING

Alina Vișan
Assist. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița

Abstract: This paper will present Doris Lessing's biography and a brief description of her career. On the 17th of November 2015 there will be two years since she passed away and I think it is high time for us to remember one of the greatest women writers in the English literature and one of the most fascinating women ever, whose life can definitely be turned into a novel or a film.

Keywords: love, feminism, Sufi, inner novels.

1. Biography

Doris May Tayler was born on October 22, 1919 of British parents. Her father, Alfred Taylor, was a clerk in the Imperial Bank of Persia and during the World War I he had been crippled and the nurse who took care of him, Emily, soon became his wife. The family moved to the British colony of Southern Rhodesia (now Zimbabwe) in 1925 in the hope of becoming rich through maize farming. Her mother adapted to the rough new life and she tried to reproduce a civilized life among savages but her father did not adapt to this new life and thus, the farm did not bring the promised wealth.

Doris Lessing often told the reporters that her childhood was "an uneven mix of some pleasure and much pain"[1]. She and her brother, Harry, explored the magnificent natural world which later will be the background of many of her novels. Her mother was obsessed with raising a proper daughter and she sent Doris in a convent school where nuns terrified their charges with stories of hell and damnation. Then, Doris was sent to an all-girls high school in the capital of Salisbury but at the age of thirteen she dropped out of this school and this represented the end of her formal education. But Doris Lessing became a self-educated intellectual like other southern African women writers, such as Olive Schreiner and Nadine Gordimer. She recently commented that "unhappy childhoods seem to produce fiction writers". The books she read lay out worlds to escape into. She read everything she could get from

[1] http://www.dorislessing.org/biography.html

Dickens, Scott, Stevenson to D.H. Lawrence, Stendhal, Tolstoy, Dostoevsky. Her early years were spent listening to her father's bitter memories of World War I which have marked her. "We are all of us made by war," Lessing has written, "twisted and warped by war, but we seem to forget it."[2]

Trying to escape from her rigid mother, she left home at fifteen and worked as a nursemaid. Her employer gave her books on politics and sociology to read and during this period, she was also writing stories, and sold two of them to magazines in South Africa. Doris Lessing was a modern woman who fought against the biological and cultural imperatives that fated her to sink without a murmur into marriage and motherhood. "There is a whole generation of women," she has said, speaking of her mother's era, "and it was as if their lives came to a stop when they had children. Most of them got pretty neurotic - because, I think, of the contrast between what they were taught at school they were capable of being and what actually happened to them." Lessing believes that she was freer than most people because she became a writer. For her, writing is a process of "setting at a distance," taking the "raw, the individual, the uncriticized, the unexamined, into the realm of the general."[3]

In 1937 she moved to Salisbury, where she worked as a telephone operator for a year. At nineteen, she married Frank Wisdom, and had two children. A few years later, she left her family, remaining in Salisbury and soon she joined the Left Book Club a group of Communists where Gottfried Lessing was a leading member of the group; shortly after she joined, they married and had a son.

In 1949 she moved to England and divorced Gottfried Lessing who returned to Germany. He was East German Ambassador to Uganda. He and his third wife were killed during the riots against Idi Amin's rule in 1979, in Kampala, Uganda.

Arrived in England, Doris Lessing begins her literary career by publishing *The Grass Is Singing* (1950). She had several lovers, but she never married again.

She died on November 17, 2013. Her younger son, Peter, whom she cared for through years of illness, died three weeks before her.

On 21 August 2015 a five-volume secret file on Lessing built up by the branches of British Secret Service, MI5 and MI6, was made public and placed in The National Archives (United Kingdom). The file, which contains documents that are redacted in parts, shows

[2] http://www.dorislessing.org/biography.html
[3] http://www.dorislessing.org/biography.html

Lessing was under surveillance by British spies for around twenty years, from early 1940s onwards. Her associations with Communism and her anti-racism activism are reported to be the reasons for the secret service interest in Lessing[4].

2. Literary career

Lessing became increasingly disillusioned with the Communist movement, which she left altogether in 1954. By 1949, Lessing had moved to London with her young son. That year, she also published her first novel, *The Grass Is Singing*, and began her career as a professional writer.

I consider that there are five important stages in Doris Lessing's literary career: the African novels, the sex war novels, the Sufi novels, autobiographical novels and inner space novels.

The African novels are represented by *The Grass Is Singing* and the sequence *Children of Violence.*

The Grass is Singing (1950), the novel Doris Lessing made her debut as a novelist with, examines the relationship between a white farmer's wife and her black servant. The book is both a tragedy based in love-hatred and a study of unbridgeable racial conflicts presenting the relationship from the white settlers' point of view.

The sex war novel is represented by her most daring novel, *The Golden Notebook*. On the whole, the novel is a minute dissection of the men-women relationship from a woman's point of view and therefore the label of feminism tagged to the novelist in spite of the fact that she never considered it such a book.

Doris Lessing's third period of creation is the Sufi period, due to the fact that it was greatly influenced by the Sufism, a religious-philosophical trend which was brought to the Western world by Idries Shah, whose writings on Sufi mysticism stress the evolution of consciousness and the belief that individual liberation can come about only if people understand the link between their own fates and the fate of society. Novels written under the influence of Sufism are *The Golden Notebook*, *The Memoirs of a Survivor* and *The Diary of a Good Neighbour.*

Although written before Doris Lessing encountered Sufism, *The Golden Notebook* is considered by the writer herself as being her "most Sufi book".

[4] http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34014752

The Memoirs of a Survivor analyses a middle-aged woman who becomes the guardian of a little girl, Emily. The novel is about Emily's personal growth and the guardian's help in this process. The guardian, who remains unnamed, passes through the wall into Emily's inner world, where she finds chaos and tries to make order out of it.

Another Sufi novel is *The Diary of a Good Neighbour* where Janna Somers is the narrator of the story and she becomes close to an old "witch", Maudie Fowler who tells Sufi inspired anecdotes and stories about the spirit of Nasreddin Hodja, a character in the Sufi tales. We have to admit a great resemblance between Maudie and Nasreddin which cannot be coincidental.

The autobiographical elements of her novels have always been hunted by readers, critics and reviewers and they have always haunted her creation. Doris Lessing herself was much annoyed when hearing the omnipresent question: *is this an autobiographical novel?* The sequence Children of Violence (1951-1959) contains five novels: *Martha Quest, A Proper Marriage, A Ripple from the Storm, Landlocked* and *The Four-Gated City*. The first three novels are deeply autobiographical.

The novel *Martha Quest* contains many autobiographical elements and there are several resemblances between Martha, Doris Lessing and their families. The second novel in *Children of Violence,* i.e. *A Proper Marriage,* where the main topic is the relationship between love and marriage. There are common elements both in Doris and Frank Wisdom's marriage, as well as in Martha and Douglas Knowell's one. The novel *A Ripple from the Storm* analyses Martha's political involvement which is very similar to Doris Lessing's political life and the relationship between Martha and Anton copies the one of Doris and Gottfried Lessing.

The inner space novels are *The Summer Before the Dark, Briefing for a Descent into Hell* and *The Memoirs of a Survivor***.** They are concerned most and mostly with the heroes' inner space, but the characters live their inner journeys in totally different ways.

For example, Kate Brown, in *The Summer Before the Dark*, is a heroine that undertakes an inner and outer journey. The outer journey is illustrated by the activities connected to her new job and the journey to Spain with her younger lover, Jeffrey, while the inner journey is represented by self-analysis and the descent into deepest selves and into madness. The inner journey is shaped by a series of seven dreams in which Kate is trying to save a seal and take it to the sea. The seal represents Kate's private self which must be recovered from the hidden state in which it has existed during her years as a wife and mother.

A novel that has for the first and the only time a male protagonist is *Briefing for a Descent into Hell*, where Charles Watkins is Lessing's most "schizophrenic" character, an illustration of the parallel that can be drawn between life experience and R.D.Laing's existential phenomenology of schizophrenia. The stresses of middle age and personal problems have propelled Charles Watkins, a professor of classics at Cambridge, into a mental breakdown accompanied by a temporary loss of identity medically described as amnesia. His being is split into two modes: while his body participates in one, his mind participates in the other; they are complementary and, much of the time, mutually exclusive. This novel is reminiscent of a case that R.D.Laing once had. R.D.Laing, a famous psychiatrist of the time, did more to challenge our understanding of the human psyche than anyone else since Freud, and on the other hand, Doris Lessing who has contributed to changing the way we see the world since she was often the first to speak about what no one else did.

The third inner space novel, published in 1974, is *The Memoirs of a Survivor* which consistently uses illusion as if it were reality. In this novel, "an attempt at autobiography", as the author says, the inner and outer space is revealed in Emily, a child, a personification of the narrator who leaps into the fantastic through rules made from a ground of cruel reality . The realm of magic is a place behind the narrator's living room wall to which she can sometimes retreat, but from her windows the storyteller watches things fall apart.

Lessing's other novels include *The Good Terrorist* (1985) and *The Fifth Child* (1988); she also published two novels under the pseudonym Jane Somers (*The Diary of a Good Neighbour*, 1983 and *If the Old Could...*, 1984). In addition, she has written several nonfiction works, including books about cats, a love since childhood. Also in 1995, she visited South Africa to see her daughter and grandchildren, and to promote her autobiography. It was her first visit since being forcibly removed in 1956 for her political views. Ironically, she is welcomed now as a writer acclaimed for the very topics for which she was banished 40 years ago.

Volume one of her autobiography titled *Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949* appeared in 1995.

Going Home and *In Pursuit of the English* were republished in 1996. These two fascinating and important books give rare insight into Doris Lessing's personality, life and views.

In 1996, her first novel in 7 years, *Love Again*, was published. She did not make any personal appearances to promote the book.

The same year there were published *Play with A Tiger and Other Plays*, a compilation of 3 of her plays: *Play with a Tiger*, *The Singing Door* and *Each His Own Wilderness*.

She has also written some science fiction novels *The Marriages Between Zones Three, Four and Five"* and *Canopus in Argos: Archives*, 1979-1983).

Walking in the Shade, the second volume of her autobiography was published in October and was nominated for the 1997 National Book Critics Circle Award in the biography/autobiography category. This volume starts with her arrival in England in 1949 and presents her life up to the publication of *The Golden Notebook*. This is the final volume of her autobiography, she declared that she would not be writing a third volume.

Her novel, titled *"Mara and Dann"*, has been published in 1999.

Ben, in the World, the sequel to *The Fifth Child* was published in 2000.

Her final novel was *Alfred and Emily*, a book about her parents.

3. Prizes

Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949 appeared in 1995 and received the James Tait Black Prize for best biography. In June 1995 she received an Honorary Degree from Harvard University.

In May 1999 she was presented with the XI Annual International Catalunya Award, an award by the government of Catalunya.

In 1999, Doris Lessing was appointed a *Companion of Honour*, an exclusive order for those who have done "conspicuous national service." The list was selected by the Labor Party government to honor people in all walks of life for their contributions to their professions and to charity. It was officially bestowed by Queen Elizabeth II.

In 2001 she was awarded the Prince of Asturias Prize in Literature, one of Spain's most important distinctions, for her brilliant literary works in defense of freedom and Third World causes. She also received the David Cohen British Literature Prize.

She was on the shortlist for the first Man Booker International Prize in 2005.

In 2007 she was awarded the Nobel Prize for Literature and she became its oldest winner at the age of 88.

4. References:

1. Ahmed, Saladdin, 2008, **What is Sufism?** *Forum Philosophicum*, 13, Canada: Brock University,

2. Bloom**,** H. , 1986, **Doris Lessing ,** Chelsea House

3. Draine, Betsy, 1983, **Substance Under Pressure**, The University of Wisconsin Press

4. Galin, Müge, 1997, **Between East and West – Sufism in the Novels of Doris Lessing**, New York: State University of New York Press

5. Gardiner Kegan, Judith, 1989, **Rhys, Stead, Lessing and the Politics of Empathy,** Indiana University Press

6. http://www.dorislessing.org/

7. http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34014752

8. Kaplan, C. and others, 1988, **Doris Lessing: The Alchemy of Survival,** Ohio University Press

9. Klein, Carole, 2000, **Doris Lessing – A Biography**- London: Duckworth,

10. Maslen, Elizabeth, 1994, **Doris Lessing**, Plymouth: Northcote House

11. Rowe, Margaret Moan, 1994, **Doris Lessing** – London: The Macmillan Press LTD

12. Sprague, Claire, 1987, **Rereading Doris Lessing –Narrative Patterns of Doubling and Repetition**, The University of North Carolina

13. Stanford, Peter - Doris Lessing: A mother much misunderstood, http://www.telegraph.co.uk/culture/books/10467963/Doris-Lessing-A-mother-much-misunderstood.html

14. Watkins, Susan, 2006, **"Grande Dame" or "New Woman: Doris Lessing and the Palimpsest**, *Literature Interpretation Theory*, Nr. 17, London: Routledge

15. Whittaker, Ruth, 1993, **Doris Lessing**, London: Palgrave-Macmillan

MATTERS OF CONCERN IN FOLKLORE FOR THE TRANSYLVANIAN SCHOOL'S AMBASSADORS

Aurelia Mariana Mărginean (Neagoie)
"1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The Schools of Blaj offered, for three centuries, figures of great value for the Romanian culture, history and spirituality, but essentially, it gave rise to the "Transylvanian School" (Școala Ardeleană), which was a cultural and ideological movement, with a powerful illuminative nature. Alongside other actions that aimed historical, political, financial and cultural areas, the leaders of Transylvanian School were pioneers in folklore research. The interest in folklore emerged towards the end of the 18th century, due to the masses crucial impact in destroying feudalism, and it grows significantly afterwards. Elements of heritage and custom incidentally appeared in chronicler's analyses, as isolated acts, but since highbrows such as Gheorghe Sincai, Samuil Micu and Ion Budai Deleanu, it were noticed conscious attitudes of folklore appreciation. Following this trend, the Transylvanian School makes an Appeal for (villagey?) scholars, through which it urged them to collect Romanian specific songs, proverbs and parables. This Appeal initiated by transylvanian intellectuals can be considered the birth of modern Romanian folklore.

Keywords: folklore, collecting folklore, Transylvanian School, transylvanian intellectuals, unwritten works of art.

Școala Ardeleană a fost prima generație unitară de intelectuali care luptă în mod sistematic pentru destinul neamului. Această mișcare culturală, ideologică, cu caracter iluminist a fost generată în mare măsură de Școlile Blajului care, vreme de trei secole, au format personalități de mare valoare pentru cultura, istoria și spiritualitatea românească. Printre ei se numărau cei care au trecut Carpații în celelalte provincii românești, ducând cu ei ideile de emancipare națională, cât și cei care și-au continuat studiile la Roma, Viena sau Budapesta și au format prin operele lor ceea ce azi numim Școala Adreleană. Aceasta a fost inițiată de cei trei corifei, preoți greco-catolici: Samuil Micu, Gheorghe Șincai și Petru Maior, iar programul politic al acesteia este prezentat în memoriul din 1791 numit „Supplex libellus valachorum Transilvaniae", cel mai important act politic al românilor transilvăneni din secolul al XVIII-

lea, trimis împăratului Leopold II al Austriei. *Supplexul* era produs al celor mai luminate minţi ale intelectualităţii româneşti, prin care se cerea recunoașterea românilor din Transilvania ca națiune egală în drepturi cu celelalte, argumentele fiind pe de-o parte istorice și pe de altă parte superioritatea numerică a românilor în Transilvania. Memoriul a fost respins datorită momentului politic nefavorabil, iar toate fundamentele memoriului au fost atacate, însă *Supplexul* rămâne punct de referință pentru lupta națională de mai târziu. Reacția intelectualității transilvănene s-a manifestat printr-o luptă aprigă pentru cauza naţională, care a dus la cristalizarea conştiinţei de sine a naţiunii române din Transilvania. Cei trei cărturari, Samuil Micu, Gheorghe Șincai și Petru Maior și-au desfășurat activitatea în slujba neamului și, având la bază studiile făcute la Blaj și în străinătate, au elaborat lucrări istorice, filologice, lingvistice arătând originea romană a poporului român, latinitatea limbii române și continuitatea neîntreruptă în spațiul carpato-danubiano-pontic.

Până la Mișcarea *Supplexului*, activitățile intelectuale ale vremii s-au concretizat în domeniul erudiției. După acest moment, marile personalități și-au canalizat eforturile pentru răspândirea cunoștințelor în societate și au abordat genurile specifice iluminismului, „genurile minore”. În literatura de luminare, un loc de seamă îl dețin lucrari de învățături economice (*Povățuire către economia de câmp* sau *Carte de mână pentru economie*) lucrările cu conținut pedagogic în care se regăsesc fragmente din literatura de stat, oficială (*Datorințele supușilor către monarhul lor*), literatura pedagogică iluministă adaptată la nevoile societății românești (*Povățuitorul tinerimei*), precum și replici la scrierile polemice ostile care încep să vadă lumina tiparului abia la începutul secolului al XIX-lea.[1]

Următorul pas în evoluția curentului a fost pătrunderea beletristicii în creația intelectuală a epocii. La început, formele de manifestare au fost creația populară și diferite genuri minore care nu se îndepărtau prea mult de genul popular. Treptat, însă, s-a făcut trecerea spre creația originală cu valoare estetică.[2]

Interesul pentru folclor a apărut spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, ca urmare a rolului decisiv pe care l-au avut masele în distrugerea feudalității, iar interesul pentru popor și viața lui culturală se dezvoltă simțitor.

Folclorul, obiceiurile și tradițiile populare sunt primele componente care încep să fie cercetate prin intermediul vizitelor dascălilor de la Blaj în școlile sătești, dar și prin aducerea

[1] Cf. Dumiru Ghișe, Pompiliu Teodor, *Introducere* la *Școala Ardeleană I*, București, Editura Minerva, 1983, p.22.
[2] Cf. *Ibidem*, p. 23.

lor de la sat, la Blaj, de către elevii care veneau să studieze aici.[3] Dacă până acum, la cronicari a apărut incidental atenția acordată tradiției și poeziei populare, fiind niște acte izolate, la oamenii de cultură ca Gheorghe Șincai, Samuil Micu sau Ion Budai-Deleanu se remarcă atitudini conștiente de prețuire a folclorului și a creațiilor orale. Școala Ardeleană face, în această direcție, un *Apel* adresat cărturarilor sătești care se încheie cu îndemnul de a culege cântecele, proverbele, parabolele specific românești. Acest *Apel* lansat de intelectualitatea transilvăneană poate fi considerat actul de naștere al folcloristicii române moderne.[4]

În plan literar, rezultatul a fost aplecarea poeților spre poezia populară. Școala latinistă care urmărea să creeze o soartă mai bună pentru masele de iobagi transilvăneni, reacționează la acest curent care ridica literatura populară în atenția cărturarilor. Pentru a avea susținerea populației în demonstrarea latinității noastre, oamenii cărților încep să militeze pentru luminarea maselor. Pentru aceasta se tipăresc abecedare, manuale școlare, îndrumare pentru creșterea copiilor, pentru agricultură sau creșterea stupilor etc. Gheorghe Șincai înființează 300 de școli, scrie manuale și le insuflă sentimentul patriotic, iar Petru Maior răspândește în parohia sa învățături elementare.

1. Samuil Micu

Samuil Micu este primul dintre corifeii Școlii Ardelene care a scris între 1792 și 1796 un studiu despre obiceiuri populare în cartea sa *Scurtă cunoștință a istoriei* românilor, rămasă în manuscris. Studiul are o întindere neobișnuit de mare pentru istoriografia de atunci. Aici a descris pe scurt câteva datini subliniind pentru fiecare în parte paralelismul cu obiceiurile romane pentru a dovedi moștenirea lor de la romani.[5] Ponderea pe care Samuil Micu o dă obiceiurilor este foarte mare, dovadă fiind faptul că a poziționat acest capitol înaintea limbii, imediat după atestările documentre ale scriitorilor ltini și medievali. El descrie astfel următoarele obiceiuri, așa cum erau practicate la romani și la români: ghicirea viitorului soț la Anul Nou, înfrățirea de Sântoader, săptămâna nebunilor, zilele Babelor, focul de la lăsatul secului, duminica floriilor, Armindenul, joile de paști, sânzâienile, petrecerea flăcăilor de la colindat, colindele și calendele romane, jocul cu strigături, călușarii (urmași ai Colisaliilor,

[3] Cf. *Istoria Românilor, VI.,* Academia Română, coord. Paul Cernovodeanu, Nicolae Edroiu, București, Editura Științifică, 2002, pp. 835-836.
[4] Cf. Gheorghe Vrabie, *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode*, București, Editura pentru Literatură, 1968, pp.16-17.
[5] Cf. Ovidiu Bârlea, *De la Ion Budai-Deleanu la Lucian Blaga*, București, Editura RCR Editorial, 2014, pp.88-91, 98.

teorie infirmată ulterior), ghicirea viitoarei soții prin sâmburele de măr, obiceiuri de nuntă sau înmormântare (banul dat mortului, bocirea lui de femei „tomnite", pomana) precum și unele aspecte ale portului: chindisirea cu roșu a cămășilor, opinca. S. Micu mărturisește, în final, că a citat selectiv aceste obiceiuri doar ca argumente pentru demonstrația pe care dorea să o facă. El prezintă aceste datini într-un mod pozitiv, ilustrându-le ca pe o moștenire firească, fără nicio intenție de a le socoti dăunătoare. Acesta nu le vede ca pe niște superstiții, ca Gheorghe Șincai, ci ca bunuri culturale, ca o moștenire culturală, o componentă indispensabilă a culturii naționale care avea un rol esențial în păstrarea identității neamului. Samuil Micu intuiește importanța tradițiior și obiceiurilor, alături de limbă, în conturarea specificului național.[6] Valoarea notelor lui S. Micu despre viața populară nu constă în paralela cu obiceiurile și sărbătorile romanilor, care este de multe ori exagerată, ci în faptul că ele reprezintă cea dintâi consemnare a unor datini vechi.[7] De asemenea, Samuil Micu explică în limba latină, germană sau maghiară, în *Dicționarul român-latin,* apărut în 1801, mai multe noțiuni folclorice precum: *arminden, călușari, colindă, sînziene, strigoaie, turca, datină, deochiu, vrajă* etc.

Iordan Datcu îl consideră pe Samuil Micu un cunoscător mai bun al folclorului și al etnografiei românești decât Gheorghe Șincai sau Petru Maior, deși scopul interesului pe care îl urmărea era comun: susținerea tezei despre romanitatea poporului român, cu ajutorul argumentelor oferite de tradițiile populare. El dechide noi perspective asupra semnificației obiceiurilor poporului român și mai ales asupra importanței culegerii lor.[8]

2. Petru Maior

Interes pentru folclor a avut și Petru Maior care a manifestat o atitudine iluministă în *Istoria* sa când a comentat circulara Mitropolitului Sava Brancovici cu privire la reducerea sărbătorilor. Maior subliniază faptul că era în interesul celor care exploatau oamenii de rând să mențină numărul mare de sărbători, făcând referire la munca în clacă pentru cei bogați și puternici. Tot aici, Maior condamnă pe cei care cred în descântece și vrăjitorii. Un alt document folcloric rămas de la Petru Maior este scrisoarea acestuia adresată lui Moise Nicoară în 1810, unde descrie o călătorie făcută de acesta în Ardeal și Țara Românească, subliniind niște detalii referitoare la costumele locuitorilor din Valea Arieșului. Maior își exprimă admirația pentru dansul Călușarilor pe care l-a văzut în Ciufud și pentru portul femeilor dintr-un alt sat de lângă

[6] Cf. *idem, Istoria folcloristicii românești*, Craiova, Editura Aius, 2010, pp.56-57.
[7] Cf. Gheorghe Pavelescu, *Studii și cercetări de folclor*, București, Editura Minerva, 1971, p.15.
[8] Cf. Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români, II,* București, Editura Saeculum I.O., 1998, p. 76.

Blaj. El face o paralelă între locuitorii de pe Târnave și cei din Marmația și Chioaru. Și scrisoarea lui Petru Maior către Vasile Pop în care acesta îl încurajează să dezvolte cât mai mult tema pentru lucrarea de doctorat pe care și-a ales-o (*Despre obiceiurile de înmormântare ale românilor*), asigurându-l ca nu a mai scris nimeni despre asta înainte, oferindu-i totodată un material bogat despre credințele poporului referitoare la corp și suflet precum și practici de înmormântare (banul-vamă peste râu, închiderea ochilor mortului, tămâierea acestuia etc). Studiul a devenit o importantă lucrare de folcor.[9]

Preocupările pentru etnografie și folclor cresc, dezvoltându-se și mai mult în cea de-a doua generație a Școlii Ardelene (Eftimie Murgu, Gheorghe Barițiu, Andrei și Iacob Mureșeanu etc), în trei direcții: eliminarea concepțiilor înapoiate și dăunătoare, direcția istorică și direcția poetică.

3. Gheorghe Șincai

Mărturie pentru lupta de destrămare a prejudecăților, a ignoranței și a superstițiilor cu ajutorul științei scoase iveală de secolul luminilor, stă lucrarea lui Gheorghe Șincai, *Învățătură firească spre surparea superstiției norodului*, operă reprezentativă pentru iluminismul sfârșitului de secol XVIII și începutului de secol XIX. Deși nu este o lucrare în totalitate originală, ci s-a dorit o traducere a germanului I.A. Helmuth (*Volks Naturlehre*), este, în realitate, o adaptare și o prelucrare cu multe contribuții personale.[10] Șincai combate aici o serie de superstiții arătând cauzele reale ale fenomenelor respective, realizând astfel cea mai importantă lucrare din literatura și cultura română în care cunoștințele științifice sunt folosite pentru combaterea superstițiilor.

Fără a ține seama de valoarea lor etnodocumentară și artistică, Șincai se înscrie în spiritul dogmatic al iluminismului dominat de rațional și combate credința în boscoane, strigoi, zmei, vrîjitori și descântece.[11]

Învățătură firească este, în concepția lui Șincai, „drept aceaia, numai cu trupurile cele din lume are de-a face și de a cerca pricinile întâmplărilor celor din trupurile acestea, carea învățătură, [...], se zice fysică, adecă știință sau meșteșug ai firei”[12].

[9] Cf. *Ibidem*, pp.17-18.
[10] Cf. Dumiru Ghișe, Pompiliu Teodor, *op.cit.*, p.37.
[11] Cf. Iordan Datcu, *op.cit.*, p.241.
[12] Gheorghe Șincai, *Învățătură firească spre surparea superstiții norodului*, în *Școala Ardeleană I*, București, Editura Minerva, 1983, p. 630.

Lucrarea este alcătuită din 12 capitole care a tratat mai multe subiecte ca: mișcarea (cap.III), greutatea (cap. IV), apa (cap. VI), vantul, electricitatea, sunetul etc. Fiind o lucrare științifică, autorul adoptă un limbaj potrivit materiei dar accesibil maselor. Fiecare capitol descrie proprietățile fizice ale corpurilor, iar în *însemnări*, autorul încearcă să demonstreze, cu argumente științifice, lipsa de fundament a unor cunoștințe general acceptate de mase. Ultima parte a capitolelor cuprinde *Aplecarea acestor asupra superstițioșilori,* unde introduce superstiții despre zmei, strigoi și alte credințe deșarte ale poporului român.[13]

Această *Învățătură firească* avea menirea de a ajuta omul să scape de întunericul minții alimentat de superstiții, dar și să îi facă viața mai îndestulată, mai fericită și mai sănătoasă. Șincai credea cu ardoare, ca și ceilalți iluminiști, în puterea cunoașterii și avea convingerea că ignoranța și necunoașterea erau sursa oricărei superstiții, alături de tendința de a atribui calități umane unor lucruri neînsuflețite. Cu acest prilej, Șincai oferă niște sfaturi educative, menite să înlăture elementele dăunătoare precum cultivarea fricii în rândul copiilor prin povestirea unor istorii nepotrivite, care au ca urmare încătușarea omului la vârsta adultă în niște tare sufletești și sociale care îl paralizează în drumul său de eliberare propus de iluminiști. Șincai pierde din vedere un aspect și nu reușește să detecteze cauzele sociale ale superstițiilor. Cu toate acestea, raționalismul gândirii iluministe se simte pe parcursul întregii lucrări care încearcă să scoată oamenii de sub canoanele și interdicțiile teologiei din evul mediu și să proclame o laicizare privită ca un progres, un nou mod de a privi și de a concepe lumea.[14]

În aceeași direcție a surpării superstiției poporului se înscrie și Ioan Micu Moldovan și Ion Agârbiceanu. I.M.Moldovan, în *Geografia Ardealului,* în capitolul *Pt. Docente,* cuprinde mai multe îndrumări metodice în predarea geografiei și vorbește despre *întunecimi* (eclipse) și despre *cometi*, arătând că învățătorul trebuie sa se străduiască „a stârpi din mintea învățăceilor rădăcinile băgate de părinți cum că întunecimile și ivirea vreunui comet preseamnă oarece rău, bătaie, foamete. Spre ajungerea acestui scop, să se arate că întunecimile sunt socotite de învățați pre sute de ani înainte...”[15]. Ion Agârbiceanu vorbește, în scrierile sale creștine, despre minuni spunând: „Este lucru recunoscut cu câtă ușurință cred unii oameni în orice zvon în legătură cu întâmplări pete fire. Vorba trece de la om la om, fiecare adaugă ceva și vestea crește în cuprins. Până ce se pun oamenii la drum să vadă minunea sau să o creadă, fără să o vadă, ca pe Sfânta

[13] Cf. Gheorghe Vrabie, *op.cit.* p.16.
[14] Cf. Cf. Dumiru Ghișe, Pompiliu Teodor, *op.cit.*, pp. 38-40.
[15] Ioan Micu Moldovan, *Geografia Ardealului. Pentru școalele poporale*, Blaj, 1870.

Scriptură."[16] Agârbiceanu definește minunile ca „lucrarea și darul lui Dumnezeu. Ele sunt lucruri peste fire, pe care niciun pământean nu le poate face, nici vreun înger din cer, decât prin voința și puterea lui Dumnezeu"[17].

Astfel, unii dintre învățații ardeleni s-au apropiat de obiceiurile poporului român în scop etnografic, unii au atras atenția asupra multor superstiții păgubitoare vieții oamenilor pentru luminarea acestora prin cultură, iar alții au acordat credințelor și poeziei populare valoare artistică.[18]

Importanța Școlii Ardelene la dezvoltarea folcloristicii române este incontestabilă, mișcarea acestor intelectuali români înscriindu-se în evoluția ideilor lansate de secolul luminilor. Ei afirmă și adoptă o atitudine clară față de superstiții, iar prin prezentarea unei paralele între tradițiile și obiceiurile poporului român și cele de origine romană inițiază în epocă o metodă comparativă de studiere a folclorului. [19] Preocupările de acest gen s-au intensificat în anii premergători Revoluției de la 1848, constituindu-se bazele unor culegeri de folclor românesc din Câmpia Transilvaniei, unele supraviețuind distrugerii bibliotecii de la Blaj din timpul evenimentelor de la 1848.[20]

4. Ion Budai-Deleanu

Un scriitor care a marcat trecerea spre creația cultă a fost Ion Budai-Deleanu, un spirit enciclopedic al secolului luminilor. „Adevăratul poet al latiniștilor"[21], cum l-a numit George Călinescu pe Ion Budai-Deleanu, a dovedit o cunoaștere remarcabilă a marilor epopei ale literaturii universale, începând cu perioada antică și continuând cu influențele germane, italiene și spaniole pe care cercetătorii le-au descoperit în lucrarea sa „deschizătoare de drumuri noi în cultura română"[22]. Budai- Deleanu este un fruntaș al Școlii Ardelene care , în realitate, depășește această mișcare. El folosește literatura ca armă de luptă, ca o tribună socială, *Țiganiada* fiind o reprezentare a epocii în care a trăit prin prisma alegoriei sub protecția căreia Budai – Deleanu inițiază o aspră critică la adresa întregii orânduiri feudale și a instituțiilor acesteia.

[16] Ion Agârbiceanu, *Scrieri creștine*, Blaj, Editura Buna Vestire, 2008, p.17.
[17] *Ibidem*, p. 35.
[18] Cf. Gheorghe Vrabie, *op.cit*, p.19.
[19] Cf. *Ibidem*, p.24.
[20] Cf. *Istoria Românilor, VI.,* Academia Română, coord. Paul Ceernovodeanu, Nicolae Edroiu, București, Editura Științifică, 2002, p.836.
[21] George Călinescu, *Ioan Budai-Deleanu*, în *Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Eminescu, 1980,p. 66.
[22] Dumitru Popovici, *Doctrina literară a „Țiganiadei" lui I. Budai-Deleanu*, în *Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Eminescu, 1980, p.76.

Totuși influența cea mai puternică și cea mai fructuoasă în *Țiganiada* este influența populară care a fost neglijată, în concepția lui Ovidiu Bârlea, prea mult timp de către cercetătorii literari din trecut, aceștia nerecunoscând muza populară care a fost o permanență în activitatea sa creatoare.[23] Aceste aspecte îl fac pe Budai-Deleanu „un om cu desăvârșire occidental, fără a pierde nimic din spiritul țăranului român”[24]. Influența clasică este îmbinată armonios cu prezența credințelor și obiceiurilor populare, a basmelor, snoavelor și a cântecelor populare, precum și a limbii populare. Îmbinarea dintre folclor și cultura clasică dovedește măiestria autorului și s-a realizat în mod natural, „altoind pe filonul popular influența marilor opere clasice”[25]. La Budai-Deleanu, folclorul formează substanța fundamentală a operei. El a copilărit într-un sat de lângă Hunedoara, Cigmău, aproape de Orăștie, și a cunoscut foarte bine poezia și mitologia populară, precum și toate aspectele vieții de la țară, de la necazurile țăranilor până la datinile și obiceiurile frumoase din ținutul său natal. De aceea, introducerea acestor elemente în scrierile sale apare ca un fapt firesc. Scriitorul a creat în *Țiganiada* o lume întreagă cu zâne bune și rele, cu fantasme proprii mitotlogiei românești, cu vrăjitoare, ursitoare și strigoi, cântece, povești și orații de nuntă, planul real al operei fiind pătruns de legendă, datini și mit folcloric.[26]

Cu toate acestea, ar părea exagerat să i se atribuie lui Ion Budai-Deleanu o concepție modernă despre valoarea folclorului, deoarece, în acea perioadă, folcloristica era abia la început. Cercetătorii nu puteau încă să distingă operele populare de creațiile vechi ale cărturarilor rămase prin manuscrise sau chiar de creațiile recente ale unor scriitori. Budai-Deleanu constata încă de pe atunci coexistența creațiilor populare dedicate maselor și a creațiilor culte destinate cărturarilor. El anticipează programul *Daciei literare* atât prin faptul că punea în discuție transpunerea istoriei naționale în poezie dar și prin propunerea de introducere masivă a folclorului într-o creație cultă.[27]

Dificultatea cercetării elementelor folclorice se datorează faptului că documentele folclorice au fost publicate ulterior *Țiganiadei*, și din faptul că este imposibil să fie cercetate variantele populare pe care le-a cunoscut Budai-Deleanu, deoarece acestea au suferit numeroase transformări până au fost culese, mult mai târziu.[28]

[23] Cf. Ovidiu Bârlea, *De la Ion Budai-Deleanu la Lucian Blaga*, București, Editura RCR Editorial, 2014, p.86.
[24] George Călinescu, *op. cit.*, p.66.
[25] Ovidiu Bârlea, *op. cit*, p.87.
[26] Cf. Gheorghe Vrabie, *op.cit.*, pp.20-21.
[27] Cf. Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, pp.103-104.
[28] Cf. *ibidem*,, p.87.

Unul dintre elementele care influențează decisiv lucrarea lui Budai-Deleanu este **snoava** populară, influență care pornește chiar de la tema centrală a operei, subiect preferat al snoavelor populare, și anume, viața țiganilor, conturată prin câteva direcții: foamea și aviditatea după mâncare și băutură (*...Dară – zisă -/ Până cându-ți vorbi tot nimică?/ Mămăligă, măi, brânză și clisă!/ Dă aheste vă sfătuiți nainte,/ Dar nu dă a voastre goale cuvinte./ Când om avea ce mânca și bere/ lesne om sfătui noi și dă ahele.* I, 44,45; biserica este în viziunea lor din clisă sau din caș, ferestrele sunt din unt, stâlpii sunt din caltaboși, lanțurile din cârnați, iar șindrilele din plăcinte.) ce ii fac să descrie Raiul prin aspecte culinare (*În locul de arbori și copace/ Cresc rodii. Nărănciuri ș-alămâi,/ Și tot feliu dă pom ce la gust le place/.../ Râuri dă lapte dulce pă vale/ Curg acolo și dă unt păraie/.../Țărmuri-s ă mămăligă moale,/ Dă pogăci, de pite și mălaie/.../ Colea, un șipot dă răchie/.../ Dealurile și coastele toate/ Sunt dă caș, dă brânză, dă slănină/.../ Gardurile acolo-s împletite/ Tot cu cârnăciori lungi și aioși/ Cu plăcinte calde streșinite,* IX, 111-115.), lenevia (*Dar ș-altă nevoie le sta în cale,/ Căci pe nemâncat nu putea merge./.../ Când era sătui, punea pricină/ Că le-ar fi rău și făcea hodină*, II,2), sărăcia lor proverbială (*Mergea lăieții, goleții droaie.../ Muierile cu prunci mici în pate/ De tot goale sau de jumătate.* I.96), frica lor caracteristică (*Rugăm pe Măria-Sa foarte/ Ca să ne deie pă drum vo pază,/ Ori oșteni ce n-au frică de moarte,/ Sau și haiduci cu groaznice obrază,/ Ca la primejdie să ne ajute;* I, 110.), precum și neconcordanța dintre propunerile și așteptările prea mari și puterea de realizare care are la bază zicala populară „Își face planul ca țiganul". Deși trebuie admis faptul că există și o notă de desconsiderare la adresa țiganilor, aceștia au fost introduși în snoave de către autorul popular deoarece prezintă cele mai tipice deformări în ceea ce privește aceste stări care sunt consecințe ale condiției lor de robi."[29] Chiar dacă snoavele îi au în centru pe țigani, nu înseamnă că ele au un caracter exclusivist și se referă doar la aceștia. În realitate, ea se aplică în cazuri individuale în multe situații de viață, iar Ion Budai-Deleanu extrapolează la starea întregului popor român din vremea sa. Însuși autorul subliniază înțelesul alegoric al lucrării sale, pentru a preîntâmpina interpretările greșite, scriind în *Epistolie închinătoare* faptul că prin țigani se înțeleg și alții căror li se pot aplica metehnele celor dintâi.[30]„Însă tu bagă bine de samă, căci toată povestea mi se pare că-i numa o alegorie în multe locuri, unde prin țigani să înțăleg ș-alții carii tocma așa au făcut și fac, ca țiganii oarecând. Cel

[29] Cf. *ibidem*,, pp.105-106, 146.
[30] Cf. *ibidem*, p.107, 146.

înțelept va înțălege!”[31] Tot pornind de la snoava populară, Budai-Deleanu conturează pesonajele epopeii sale.

Părerile criticilor cu privire la modul realist, țărănesc în care sunt descriși sfinții în *Țiganiada* sunt împărțite. Unii consideră că reflectă doar atitudinea liberală a autorului față de biserică, în timp ce alții consideră că acest aspect se datorează mentalității populare în care Budai-Deleanu înfățișează personajele supranaturale, imagine care se aseamănă foarte mult cu modul în care acestea apar în legende.[32] Eroul Argineanul este un viteaz și un luptător dârz, neînfricat, desprins parcă din baladele populare, asemănându-se cu personaje ca: Novac, Badiu, Tanislav, Vulcan ș.a., vitejia lui hiperbolizată putând fi asemănată ușor cu cea a lui Novac și Gruia.

I. Budai-Deleanu este de părere că produsele folclorice, mai ales baladele, pot fi considerate material documentar cu valoare informativă. Ilustrativă în acest sens este o notă, pusă pe seama lui Erudițian care îndeamnă la culegerea acestora: „Pagubă ...că nește cântări ca acestea nu se însemnează, despre cei procopsiți ai norodului, căci întru dânsele ar găsi multe făpturi istoricești, care ar putea să fie ocrotite de uităciunea vremurilor.”[33] Îndemnul lui Budai-Deleanu de a culege baladele despre viteji nu apare decât în a doua variantă, ulterioară, ceea ce demonstrează uninteres sporit pentru folclor.

Influența folclorului se regăsește și la nivelul rimei interioare a cântecului care are la bază schema versului popular de cinci silabe întâlnit în colinde, balade, cântece rituale mai vechi, dar și în procedeul folcloric de a întregi ultimul picior al versului cu o silabă de completare. Numeroasele proverbe și zicători care apar în *Țiganiada* conturează personajele mult mai aproape de realitate și de vorbirea populară (...fuga-i rușinoasă, / Dară-i dân toate mai sănătoasă; ...Cui vra norocul,/ Și durmind îi cade peatra în gură!).[34]

Contribuția lui Ion Budai-Deleanu în domeniul folcloristicii nu se rezumă doar la implementarea diferitelor surse de inspirație folclorică în *Țiganiada*, ci continuă și prin preocupările lui pentru creația populară care reies din adnotările lui sumare și care, alături de contribuțiile ulterioare, pune bazele folcloristicii ca disciplină autonomă cu domeniu și metode specifice. El face totodată apel la cărturari să culeagă produsele folclorice, subliniind valoarea documentară a epicii populare. [35] Trebuie remarcat faptul că îndemnul lui Budai-Deleanu de a

[31] Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada,* București, Editura se Stat pentru Literatură și Artă, 1953,p. 68.
[32] Cf. Ovidiu Bârlea, *op.cit.,* p. 148.
[33] Ion Budai-Deleanu, *op. cit.,* p. 183.
[34] Cf. . Ovidiu Bârlea, , *op.cit* p. 154, 157.
[35] Cf. *Ibidem,* pp. 159-160.

culege baladele despre viteji nu apărea în notele primei variante a *Țiganiadei*, cea din 1800, ci doar în varianta din 1812 care este și mult mai bogată în elemente folclorice. Acest lucru demonstrează faptul că interesul pentru folclor a crescut între timp, până în anii 1810-1813.[36]

Toate acestea oferă suficiente argumente istoricilor literari să îl nominalizeze pe Ion Budai-Deleanu printre „precursorii folcloristicii noastre”[37], „fiind cel dintâi scriitor care impune folclorul unei lucrări scrise, iar prin aceasta ea devine mai originală tocmai fiindcă a avut drept sursă principală viața maselor cu datinile și obiceiurile ei”[38].

Un alt aspect sub care este privită cultura populară este acela al eliminării concepțiilor înapoiate și dăunătare. Această preocupare a corifeilor Școlii Ardelene de a combate prejudecățile depășite de știință era o consecință a dorinței lor de a ridica poporul prin cultură. Ei au ignorat într-o oarecare măsură valoarea culturală a creațiilor populare, însă aspectul pozitiv care rămâne din această tendință este că au încercat să combată superstițiile și practicile dăunătoare din unele obiceiuri.[39] Ca enciclopedist, Budai Deleanu ia și el poziție împotriva superstițiilor: Această tendință de combatere a superstițiilor este prezentă și în adnotările din *Țiganiada*: „Este o veche întru norod credere deșartă, cumcă unii oameni au legătură cu dracu, pe care îl poartă cu sine, și acela le dă putere ș.c.d. Într-această noimă trebue să se înțăleagă și ce zice aici autoriul pentru Tandaler; însă adauge și el cumcă numa unii așa-l defaimă, adecă pismașii. În urmă trebue a lua lua samă că cuvântul *defaimă* să înțălege ca și *clevetește,* iar nu într-altă noimă. – M.P.” (I, 95, Nota 2)[40].

BIBLIOGRAFIE:

1. Agârbiceanu, Ion, *Scrieri creștine*, Blaj, Editura Buna Vestire, 2008.
2. Bârlea, Ovidiu, *De la Ion Budai-Deleanu la Lucian Blaga*, București, Editura RCR Editorial, 2014.
3. *Idem, Istoria folcloristicii românești*, Craiova, Editura Aius, 2010.
4. Budai-Deleanu, Ion, *Țiganiada,* București, Editura se Stat pentru Literatură și Artă, 1953.

[36] Cf. *Ibidem*, p.102.
[37] *Ibidem,* p.163.
[38] Gheorghe Vrabie, *op. cit.* pp.17-18.
[39] Cf Ovidiu Bârlea, *op.cit.*, p. 92.
[40] Ion Budai-Deleanu, *op. cit.*, p.96.

5. Călinescu, George, *Ioan Budai-Deleanu*, în *Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Eminescu, 1980.

6. Datcu, Iordan, *Dicționarul etnologilor români, II,* București, Editura Saeculum I.O., 1998

7. Ghișe, Dumiru, Teodor, Pompiliu, *Introducere* la *Școala Ardeleană I*, București, Editura Minerva, 1983.

8. Micu Moldovan, Ioan, *Geografia Ardealului. Pentru școalele poporale*, Blaj, 1870.

9. Pavelescu, Gheorghe, *Studii și cercetări de folclor*, București, Editura Minerva, 1971.

10. Popovici, Dumitru, *Doctrina literară a „Țiganiadei" lui I. Budai-Deleanu*, în *Ion Budai-Deleanu*, București, Editura Eminescu, 1980

11. Șincai, Gheorghe, *Învățătură firească spre surparea superstiții norodului*, în *Școala Ardeleană I,* București, Editura Minerva, 1983.

12. Vrabie, Gheorghe, *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

13. ****Istoria Românilor, VI.,* Academia Română, coord. Paul Cernovodeanu, Nicolae Edroiu, București, Editura Științifică, 2002.

This paper has been prepared with the financial support of the project "Quality European Doctorate - EURODOC", Contract no. POSDRU/187/1.5/S/155450, project co-financed by the European Social Fund through the Sectoral Operational Programme "Human Resources Development" 2007-2013.

IMAGINARY VS. IMAGINAL IN MAX BLECHER'S PROSE

Nicoleta Hristu (Hurmuzache)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: This paper aims to explore the imaginary and the imaginal universes of the novel Vizuina luminată [The Lighted Den] by Max Blecher. The conceptual analysis of the imaginary and the imaginal is correlated with C. C. Jung's psychoanalytical grid, in an attempt to gradually present the unreality, the world of ideas built through the act of writing and a world of metaphysics which takes shape through the representation of some universal images, both spaces being projections of the unconscious. The analytical endeavour lays emphasis on the description of the imaginal topos known as mundus archetypalis, a form of turning the authorial interiority into cosmic, which is only possible with the help of the active imagination. The sequence in focus entails the visualization of the small dichromatic plaza crossed by a lady in red, a scene which, in a hermeneutic interpretation, reveal the colour symbolism (red and white), but also a symbolism of the anima archetype. Thus, one may conclude that Blecher's prose carries the imprints of a suprasensorial quality which reflects the textual visionarianism – a dominant of the authenticity supported by the author's imaginative skills.

Keywords: imaginary, imaginal, active imagination, mundus archetypalis, visionarianism.

Realitatea lumii există şi este condiţionată de o irealitate imediată care se manifestă prin vise, mituri, fantasme, viziuni, reverii şi idei delirante ce revelează fiinţei umane adevărul ontologic de a fi un *homo symbolicus* al tuturor timpurilor. Dacă imaginarul, ca produs al mentalului colectiv, devine o condiţie *sine qua non* a existenţei, înseamnă că natura acestuia este una filogenetică, în sensul în care omul se naşte cu această predispoziţie vizionară existentă într-o formă latentă, ce trebuie descoperită şi asumată pentru ca realitatea să prindă contur, viaţă şi culoare. Astfel, realul este o dominantă a imaginarului care se construieşte de-a lungul vieţii, se consolidează şi apoi se pierde în neant, fiind doar o prezenţă adjuvantă şi efemeră a umanului ce plasează fiinţa în temporalitate. Aşa cum viaţa a răsărit din haos şi se îndreaptă către extincţie, după cum spun teoriile cosmogonice, aşa şi destinul uman are ca limite *a priori* şi *a posteriori* această irealitate. Din perspectivă psihanalitică, realul este echivalentul conştientului guvernat de Ego, iar irealul este sinonim cu inconştientul al cărui centru

psihologiza(n)t este Sinele. Adoptând viziunea hermeneutului C. G. Jung, inconştientul este un precursor al conştientului, contrar ideologiei freudiene cu privire la dinamica psihicului uman, iar Sinele este autoritatea supremă ce subordonează Eul. Aşadar, diagrama procesual-psihologică a individualităţii, urmărită ca emergenţă crescândă, are ca stadiu final apariţia axei Ego-Sine, acea "conexiune între elementele conştiente ale personalităţii şi inconştient, un fel de poartă de trecere între psihicul conştient şi cel inconştient".[1] Corelaţia iniţială Ego-Sine, Conştient-Inconştient, Realitate-Irealitate poate fi extinsă pe mai multe niveluri de înţelegere, ţinându-se însă cont de rolul primordial al celei de-a doua instanţe: viaţă-moarte, eros-thanatos, om-Dumnezeu, profan-sacru, efemer-etern, subiectivitate-obiectivitate, o diadă care trebuie privită nu neapărat ca un sistem de elemente antagonice, ci mai curând ca un *hieros gamos* alchimic în care contrarietatea este substituită de contiguitate.

O analiză atentă a sferei inconştientului, din perspectiva jungiană, va dezvălui stratificarea irealităţii în cele două dimensiuni: *inconştientul personal,* care poartă amprenta experienţei subiective şi *inconştientul colectiv,* care reprezintă stratul cel mai adânc al lui *psyché,* ce cuprinde imagini arhetipale reprezentabile într-un limbaj universal. Se reliefează, pe de o parte, inconştientul personal, care cuprinde *zona imaginalului*, iar pe de altă parte, inconştientul impersonal, ce desemnează *zona imaginarului*, însă uneori planurile se întrepătrund. Paronimia reliefată, imaginar vs imaginal, nu reprezintă o înţelegere semantică diferită a termenilor, ci mai curând o adâncire a sensurilor într-un mod nuanţat, întrucât aria de aplicabilitate lexematică a imaginarului include imaginalul. Astfel, cuvântul imaginar trimite la o lume care se construieşte în afara realităţii, având "un rol existenţial de gradul al doilea, atunci când vorbim azi de universul imaginilor noastre, fie ele simple reverii sau chiar forme elaborate (religioase, artistice, etc)" .[2]

Termenul *imaginal* este un concept introdus de filosoful Henry Corbin, și este raportat exclusiv la activitatea simbolică a omului, fiind considerat "nivelul cel mai profund şi cel mai înalt al imaginarului în măsura în care obiectul reprezentărilor sale sunt transcendente".[3]

Aceste două coordonate ale irealităţii, imaginarul şi imaginalul, devin, în proza lui Max Blecher, componente inerente ale scriiturii prin care actul artistic se dovedeşte atât un produs al imaginaţiei fanteziste cu o funcţie productivă, cât şi un produs al imaginaţiei raţionale, îndeplinind o funcţie reproductivă. Romanul postum *Vizuina luminată,* considerat

[1] Edinger, E. Edward, *Ego și arhetip*, București, Editura Nemira, 2014, pp. 8-9;
[2] Buse, Ionel, *Filosofia și metodologia imaginarului*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2005, p. 7;
[3] Apud Pop, Mihaela, *Imaginarul. Teorii și aplicații*, București, Editura Universității, 2011, p. 32;

"autobiografie onirică"[4], este, până la urmă, un jurnal sanatorial în care "există un Blecher hiperlucid şi altul mistic, care se vor întâlni"[5] într-o suprarealitate definitiv conturată care "constituie poate anticamera clar-obscură a morţii".[6]

Trăind în proximitatea iminentului sfârşit, grăbit de o maladie trupească, morbul lui Pott, Max Blecher evadează deseori în lumea irealităţii, până când fiinţa reuşeşte să se instaleze definitiv în acest topos al neantizării.

Conform teoriei freudiene, imaginarul blecherian este o „activitate fantasmatică"[7], creatoare, înrudită cu jocul iniţiat de copil, însă aceste manifestări ludice se diferenţiază prin atitudinea celui care creează lumea dincolo de lume: copilul îşi exprimă deliberat visele, în timp ce adultul îşi tăinuieşte dorinţele pe care ulterior le defulează în inconştient. Din perspectiva psihanalitică, opera literară, şi în cazul de faţă romanul *Vizuina luminată*, este un vis diurn în care se pot observa cu uşurinţă reperele universului oniric: „Putem îndrăzni să-l considerăm pe scriitor un om care visează cu ochii deschişi şi să comparăm creaţiile sale cu reveriile"[8]. Titlul operei este conceput ca o metaforă revelatorie cu trimitere directă către sfera visului şi, de asemenea, discursul romanesc se remarcă printr-o serie de obsesii auctoriale, referinţe concrete ale onirismului de tip vizionar: „imaginarul subiectivităţii, fantasmele interiorităţii, irealitatea halucinantă a adâncimilor psihice, profunzimile inconştientului, spectacolul terifiant al abisalului"[9]. Tema abordată de Max Blecher - „scrisul ca aventură a căutării trupului"[10]- sau, cu alte cuvinte, *corporalitatea textuală*, vine să confirme prezenţa acestui imaginar debordant, neîncăpător, care îşi caută un trup pe măsura trăirilor inconştiente.

Explorarea aprofundată a imaginarului blecherian impune o coborâre *ad infernos* în inconştient, dar nu în sensul peiorativ al expresiei, ci în sensul unei alunecări simbolice şi controlate raţional în acea „terra incognita"[11], unde „timpul şi spaţiul sunt doar o iluzie".[12] În acest punct al demersului analitic se conturează imaginalul cunoscut în filosofia lui Henry Corbin ca *mundus imaginalis,* redenumit *mundus archetypalis* în psihologia abisală a lui C. G. Jung, o lume care se face vizibilă doar spiritului *rêveur* ce recurge la imaginaţia activă.

[4]Mironescu, Doris, *Viaţa lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Iaşi, Editura Timpul, 2011, p. 176;
[5] Sora, Simona, *Regăsirea intimității*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 182;
[6] Morar, Ovidiu, *Scriitori evrei din România*, București, Editura Ideea Europeană, 2006, p. 92;
[7] Freud, Sigmund, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Editura Trei, 2010, p. 115;
[8] Idem, p.119;
[9] Țeposu, Radu G., *Suferințele tânărului Blecher*, București, Editura Minerva, 1996, p. 21;
[10] Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998, p. 52;
[11] Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. 18/1, *Viața simbolică*, București, Editura Trei, 2005, p. 308;
[12] Idem, p. 336;

Imaginalul este un loc intermediar, aflat între corp şi spirit, fără graniţe definibile, fiind interspaţial şi totodată transspațial, nicăieri şi peste tot, înăuntru şi în afară, real şi ireal, vizibil şi invizibil, marcând un moment revelator al fiinţei, când interioritatea se exteriorizează şi se materializează în corporal, când universul exterior se interiorizează şi reprezentările vizuale se dematerializează în idei, gânduri, afecte. Această mişcare oscilatorie, din punct de vedere al dinamicii psihicului uman, provoacă o introversie şi o extraversie a Sinelui, căutându-se o realitate extatică pe care o iniţiază Eul şi o finalizează Sinele. Este o lume reală în măsura în care cel care o creează crede în consistenţa ei, aceasta raportându-se la o altfel de realitate decât cea percepută în planul contingent. Este „lumea aparițională, o lume în care materia şi spiritul par a fi negociat o cale de mijloc, aşa încât imaterialul să poată apărea şi materialitatea să devină inevidentă”.[13]

Acest *mundus archetipalis* este contextul predefinit al romanului *Vizuina luminată,* în care personajul narator trăieşte experienţa onirică şi acceptă irealitatea imediată ca pe un dat firesc, protagonistul devenind, în final, un visător activ, căruia lumea îi va vorbi prin simboluri. Eroul se surprinde pe sine în zona liminală dintre starea de veghe şi somn, când îşi poate atinge fantasmele doar printr-un exerciţiu imaginativ supus raţiunii. Universul imaginal blecherian se conturează într-o secvenţă memorabilă, cea a descrierii piaţetei din faţa poştei bucureştene, secvenţă care poartă însemnele definitorii ale angelofaniei şi ale thanatofiliei în funcţie de cromatismul vizualizării, alb sau roşu. Episodul narativ este pus, la început, sub semnul incertitudinii, în sensul în care personajul se îndoieşte de „realitatea imaginarului”[14], datorită perfecţiunii acestei lumi care pare să fie produsul unei minţi lucide:

„Poate că ar trebui să mă îndoiesc de realitatea acestor fapte şi să le consider visate, poate că ar trebui să mă îndoiesc de exactitatea lor din moment ce mi se pare că desfăşurarea lor îmi apare atât de logică. Poate că logica cu care se petrec nu este decât inventată de mine în timpul treziei…”[15]

Percepţia distorsionată a personajului este pusă pe seama unei viziuni *à* rebours, când realul şi visul îşi schimbă coordonatele, iar principiile ordonatoare îşi modifică statutul, împrumutându-şi reciproc sfera de aplicabilitate: „Tot ce se întâmplă este logic din moment ce se întâmplă şi este vizibil, chiar dacă se petrece în vis, după cum tot ce este inedit şi nou este

[13] Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 65;
[14] Buşe, Ionel, *Filosofia și metodologia imaginarului*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2005, p. 10;
[15] Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Craiova, Editura Aius, 2014, p. 247;

ilogic chiar dacă se întâmplă în realitate”.[16] Mai mult, realitatea este surclasată de vis din punct de vedere al intensităţii senzoriale şi afective, manifestându-se un tip de *trăirism oniric* ce freamătă fiinţa până la demistificare prin mişcări spontane şi divergente, care, pe de o parte, înalţă sufletul prin asceză şi, pe de altă parte, coboară trupul prin sacrificiu. Imaginalul, la Max Blecher, este un teritoriu greu de atins de către omul neiniţiat, care nu cunoaşte legile imprevizibile ale visătoriei, fiindcă lumea nu e nici subiectivă, nici obiectivă, nici abstractă, nici ideală: „Ne aflăm într-o lume care are un fel de corp, dar nu e corporală, are un coeficient de rarefiere, dar nu e pur spirituală, are, cu alte cuvinte, şi ceva din ce e deasupra ei, şi ceva din ce e sub ea”.[17] La Blecher, insignifiantul ia amploare şi va fi exploatat până când capătă combustie internă suficientă pentru a da naştere unei lumi noi, pasionante, tulburătoare, debordante în formă şi culoare, expansive în proiecţii şi fantasme, floambaiante. Inefabilul este nota dominantă a imaginalului provocat şi asimilat de o fiinţă preaînsetată de fantasmatic. Astfel, discursul personajului evocă ubicuitatea unui *mundus archetipalis* care pulsează numai dacă există o relaţie cu ecou între lume şi creatorul ei.

Descrierea piaţetei este realizată printr-o tehnică cinematografică în care imaginile sunt surprinse în dinamica lor şi se succed cu repeziciune de la geamul maşinii ce dă un ocol piaţetei. Cele două călătorii ale automobilului înfăţişează acelaşi spaţiu al realităţii fizice, fără vreo deplasare geografică, însă cinetismul imaginilor face ca acest topos să capete o altă realitate, de natură suprasenzorială, în alternanţa alb-roşu, în funcţie de momentele zilei. Piaţeta devine un suprapersonaj care prinde viaţă pe măsură ce privirea spectatorului îşi lărgeşte orizontul explorator şi surprinde detaliile în cea mai fină faţetă a lor, imperceptibilă, dar totuşi vizibilă. Prima ipostază a piaţetei este corelată cu o nonculoare, albul, care inundă orice colţ al spaţiului privilegiat, însă reprezentarea este spontană, de parcă peisajul ar fi fost din totdeauna în acest tipar virtual. Revelaţia nu se produce în timpul unei reacţiei expectativ-vizuale obişnuite, cadrul se dezvăluie doar celui care ştie să vadă cu ochii deschişi. A privi presupune o atitudine contemplativă, detaşată, serenă, însă a vedea înseamnă mai mult decât a lua contact cu prezenţa unor lucruri. A vedea este un act de creaţie, o surescitare a puterii minţii care face posibilă atingerea diafană a proiecţiilor fantasmatice. Blecher invocă, în acest pasaj, o vedere homerică, interioară, pătrunzătoare până la adevăratele esenţe, până la ideile pure ale unor gânduri negândite, ale unor vorbe nerostite şi ale unor culori neinventate. Albul este o stare a naturii,

[16] Ibidem.
[17] Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 62;

este substanţa vitalistă a piaţetei, suflul prelung al unei singure respiraţii, clipa surprinsă în eternitatea ei:

„Toate automobilele, toate casele, toţi trecătorii, fiecare frunză, fiecare bară de grilaj şi fiecare fir din măturoiul curăţitorului ca şi el însuşi, este în întregime alb. Aş putea spune că toate aceste elemente în loc să-şi păstreze consistenţa lor obişnuită, adică oamenii să fie din carne şi piele, frunzele din celule vegetale, automobilele din metal şi casele din cărămidă şi pietre, totul este construit din lapte închegat". [18]

Aici, albul nu este perceput ca un cromatism al absenţei, ci dimpotrivă, ca o chintesenţă de culori, o corolă a nuanţelor tari, stridente, păstoase. Din acest considerent, albul dobândeşte statutul de culoare plină datorită consistenţei sale care oferă contururi evidente, îngroşate, ce ies din tipar. Albul, raportat la destinul uman, punctează limitele existenţiale, fie sfârşitul, fie începutul vieţii, marcând un moment de tranziţie, aflat la graniţa dintre vizibil şi invizibil, dintre conştient şi inconştient, dintre Sine şi Ego. Acest aspect îi conferă albului valoare ideală, întrucât acest *cogito rêveur* al autorului marchează o schimbare a condiţiei sale, o evoluţie intrinsecă a propriului *psyché*, în termeni psihanalitici jungieni, are loc procesul individuaţiei. Conform gândirii arhaice, "moartea precede viaţa, orice naştere fiind o renaştere"[19], astfel, secvenţa narativă blecheriană prezintă o stare de fapt a inconştientului colectiv din care urmează să apară conştiinţa umană. Simbologia cromatică marchează gradul cel mai înalt al albului, ceea ce sugerează o parcurgere anterioară a stadiilor, de la albul sidefiu, transparent, albul moale, poros, până la albul mat. Personajul romanesc vizualizează piaţeta sub spectrul albului lăptos, iar în acest sens se invocă o culoare maternală, matricială, din care izvorăşte viaţa. Aşadar, peisajul este inundat de un lichid nutritiv, care conţine sămânţa latentă, vitală, increată, ancorată în visare. Laptele este echivalent cu sângele lui Hristos, fiind "aspectul îndepărtat al Sinelui ce nu e accesibil ego-ului conştient".[20] Culoare a crinului şi a lotusului, albul prevesteşte lumina diurnă, solară, a conştiinţei. Şi discursul romanesc invocă mai departe imaginea arhetipală a Marelui Înţelept, a Bătrânului, o personalitate *mana* care exprimă o forţă vitală ca sursă a creşterii, a vindecării magice, a trasferării energiei psihice: "Mana este puterea cvasidivină care caracterizează magul, mediatorul, preotul, medicul, trickster-ul, sfântul sau nebunul sfânt- pe toţi cei care se împărtăşesc suficient de mult din lumea spiritului pentru a

[18] Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Craiova, Editura Aius, 2014, pp. 247-248;
[19] Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, Editura Artemis, 1993, p. 76;
[20] Edinger, E. Edward, *Ego și arhetip*, Editura Nemira, 2014,București, p. 309;

transmite sau iradia energia acestuia."[21] Protagonistul blecherian aflat în sfera liminală este un iniţiat care atrage, în proiecţiile sale hipnagoge, această personalitate *mana*, oferindu-i sentimentul unei direcţionări a conştientului, iar prezenţa bătrânului în alb ar fi imaginea ideală, incoruptibilă a Sinelui:

"Iată de pildă un domn înalt cu mustaţă mare, cu un baston în mână, trecând prin faţa Casei de Depuneri. Îi văd fiecare gest, îl văd până în cele mai mici amănunte, văd şi firele de mustaţă albe, şi degetele albe ca de ghips şi ceasul pe care îl scoate din buzunar şi care este alb ca un ceas de porţelan, capacul care sare este şi el alb, bastonul din mână este alb ca o bucată lunguiaţă de zahăr…" [22]

În primă instanţă, albul defineşte culoarea esenţială a înţelepciunii, venită din inconştient și comportă în substanţa sa o chemare la viaţă şi astfel se naşte roşul, conştiinţa, omul ca fiinţă trecătoare pe pământ, un înger împurpurat.

A doua călătorie a personajului narator prin faţa piaţetei va puncta o schimbare radicală de perspectivă: albul este substituit în totalitate cu roşul. Infiltrarea roşului în decor se face voalat, piaţeta fiind luată prin surprindere de o pată de culoare care se extinde şi îşi impune amprenta cromatică peste orice obiect al său:

"pe Casa de Depuneri cupola deveni roşie, extraordinar de roşie, splendid de roşie, păstrând toată strălucirea faţetelor de sticlă din care e construită, ca un imens rubin pe acoperişuri. Şi de la cupolă, toată piaţeta fu invadată de culoarea roşie ca o revărsare de sânge şi de purpură. Până şi aerul deveni roşiatic, ca în cabina unui fotograf".[23]

Metamorfozarea piaţetei aduce cu sine o dominantă sangvină asociată principiului vital al omului şi al omenirii în genere. Este un roşu închis, nocturn, centriped, feminin, tainic, reprezentând misterul vieţii, "culoarea focului central al omului şi al pământului, focul din pântece".[24] Peisajul îşi atinge dimensiunea expansivă prin curgerea clocotitoare a sângelui care nu numai că pigmentează totul, ci se strecoară până în cele mai ascunse colţuri ale cadrului şi se infiltrează în lucruri, obiecte şi fiinţe. Piaţeta este animată de prezenţa umanului, iar cadrul forfoteşte de viaţă: domnul cu baston a cărui înfăţişare aduce cu un rac fiert, un băiat care goleşte o sticlă din care varsă sânge, măturătorul care ridică în aer praf de cărămidă, oamenii cu trupul de porfir, iarba stropită cu sânge, cerul de un roşu strălucitor etc. Imaginea domnului

[21] Samuels, Andrew & Shorter, Bani, & Plaut, Fred, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, București, Editura Herald, 2014, p. 161;
[22] Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Craiova, Editura Aius, 2014, p. 248;
[23] Ibidem;
[24] Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. III, București, Editura Artemis, 1993, p. 171;

cu baston devine un laitmotiv al piaţetei, însă, dacă spectrul albului îl desemna drept un arhetip al Marelui Înţelept, acum dominaţia roşului îl transformă într-un arhetip al personei, numit uneori "arhetip social sau arhetip de conformare"[25], care afişează o atitudine disimulată raportată exclusiv lumii. Contrar prejudecăţii de a merge înapoi, domnul asociat cu imaginea racului care înaintează echivalează cu "semnificaţia învierii, întrucât îşi schimbă carapacea".[26] Bărbatul este liantul dintre cele două reprezentări ale piaţetei, corelate cu momente diferite ale zilei: "Şi piaţeta acum, îmi pare, când complet albă, când complet roşie, albă în zilele de soare când stau de exemplu afară la soare pe terasa mea mărginită de grădină şi roşie când seara obosit închid ochii."[27]

Imaginea sângelui cotropitor este, de asemenea, corelată cu simbolistica lui Hristos. Atât albul, cât şi roşul, trimit către făptura dogmatică a lui Hristos: pe de o parte, albul dezvăluie natura divină, fiind general şi etern, iar pe de altă parte, roşul desemnează natura umană, fiind irepetabil şi unic. Paradoxal, dualitatea cromatică alb-roşu nu este o reprezentare antagonică, ci desemnează un *conuntio* alchimic: Divinitate-om, bărbatul în alb fiind pus faţă în faţă cu imaginea în oglindă, dar într-o lumină a vieţii. Este momentul revelator al întâlnirii Sinelui cu Ego-ul, însă pentru a se contura Personalitatea completă a visătorului, trebuie să fie cunoscută şi latura sa afectivă, reprezentabilă prin arhetipul animei ce apare "ca personificare a atmosferei psihice însufleţite."[28] Această "fantasmă erotică"[29] apare în secvenţa romanescă în ipostaza femeii în roşu care traversează piaţeta: "Şi deodată trecu o femeie din piaţeta roşie. Era îmbrăcată într-o rochie roşie de mătasă foşnitoare, cu o pălărie pe cap cu margini late de asemenea roşie, cu pantofi în picioare şi ciorapi roşii, cu o poşetă şi mănuşi roşii, cu faţă purpurie."[30]

Motivul femeii necunoscute identifică o *însoţitoare a sufletului* care îi arată visătorului drumul spre iluminare. Anima se prezintă drept o ondină fermecătoare care ademeneşte suflete şi le subjugă prin vraja sa. Mişcările silfidice ale femeii manifestă o atracţie irezistibilă asupra spectatorului, inducându-i o stare hipnotică. Această reprezentare este partea feminină a psyché-lui, non-eul pierdut sau uitat, care, odată recuperat, are rolul de a restabili ordinea

[25] Stevens, Anthony, *Jung*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 74;
[26] Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, vol 9/1, Arhetipurile și inconștientul colectiv, București, Editura Trei, 2014, p.392;
[27] Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Craiova, Editura Aius, 2014, p. 248;
[28] Jung, Carl Gustav, *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, București, Editura Teora, 1998, p. 54;
[29] Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, vol 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, București, Editura Trei, 2014, p.35;
[30] Blecher, *Max, Întâmplări în irealitatea imediată*, Craiova, Editura Aius, 2014, p. 249;

interioară. În aceeaşi măsură, apariţia femeii în roşu anunţă finalitatea procesului de individuaţie, când Eul ia cunoştinţă de Sinele său şi inconştientul este conştientizat. Anima manifestă o energie tămăduitoare care însănătoşeşte Eul inflaţionist sau Eul alienat de ingratitudinea de a fi unul cu Sinele sau de a se înstrăina definitiv de acesta. Astfel, anima este arhetipul revelator al fiinţei care facilitează procesul individuaţiei: "Tot ce este atins de anima devine numinos, adică necondiţionat, periculos, tabuizat, magic. Ea este şarpele din paradisul omului nevinovat, plin de bune intenţii."[31] Autenticitatea acestei fantasme este pusă sub semnul îndoielii în mintea visătorului şi, pentru a se asigura de materialitatea ei, protagonistul cere părerea unui alt privitor al piaţetei. Acesta din urmă recunoaşte imaginea femeii în roşu, însă culoarea obsedantă o pune pe seama extravaganţei vestimentare. Personajul visător nu se dezice de credinţa în fantezia sa şi, mai mult decât oricând, este convins de realitatea acestei irealităţi pe care o controlează în mod lucid:

"câteva interferenţe de felul acesta au isprăvit prin a-mi zdruncina cu totul credinţa într-o realitate bine închegată şi sigură de dânsa în care de altfel pot introduce oricând schimbarea care îmi place, perfect valabilă, persistentă şi sigură şi în acelaşi timp mi-a arătat adevăratul aspect somnambulic al tuturor acţiunilor noastre cotidiene."[32]

Sintetizând, toposul piaţetei marchează Sinele psihologizat, un *unus mundus* în care arhetipurile se întâlnesc şi se contopesc într-o totalitate dinamică. Imaginea Marelui Înţelept, ca reprezentant al inconștientului colectiv, imaginea personei şi animei ca figuri ale inconștientului personal și, nu în ultimul rând, simbolistica alb-roşu constituie lumea imaginală blecheriană prin excelenţă care oferă un bogat material arhetipal. C. G. Jung definea *imaginaţia activă* drept o realitate care se naşte în momentul reveriei, când "imaginile au propria lor viaţă şi evenimentele simbolice se dezvoltă chiar după logica lor proprie."[33] Imaginea statică începe să se mişte şi se suprapune cu o imagine interioară animată prin concentraţie care se îmbogăţeşte cu detalii, inconştientul acţionând în acest moment prin revelarea unei mari istorii. Imaginile care se succed în descrierea piaţetei invocă ideea de cerc magic, în sensul în care personajul visător vede în alb şi roşu acelaşi topos. Acesta înconjoară cu privirea locul, realizează o *circumambulaţie* de imagini în încercarea de autovindecare a sufletului rănit. Dincolo de simbolistica acestor culori, albul şi roşul se dovedesc a fi, în cele din urmă, o

[31] Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, vol 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, București, Editura Trei, 2014, pp. 201-202;
[32] Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Craiova, Editura Aius, 2014, p. 249;
[33] Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, vol 18/1, *Viața simbolică*, București, Editura Trei, 2014, p.37;

experienţă subiectivă a visătorului, ele fiind proiecţii plastice care există doar în interiorul mental al personajului. Imaginaţia activă, metodă a introspecţiei, produce un flux oniric prin dinamica unor impresii vizuale subiective. Aşadar, imaginalul "îl poţi vedea, dar nu-l poţi arăta nimănui […] e ceva care s-a născut ca ecou personalizat al mişcării tale."[34]

Analiza imaginalului blecherian a revelat acea *imaginatio vera*, o imaginaţie de sorginte divină care nu substituie realul, ci implementează o nouă realitate care se descrie în alte limite şi principii. Dar, o privire holistică a secvenţei narative impune considerarea lumii imaginale ca fiind parte din întregul imaginar al prozei blecheriene. Imaginarul este lucrul închipuit, iar imaginalul este lucrul cunoscut prin imagine, aceste spaţii tangenţiale raportându-se în egală măsură la inconştient.

Irealitatea imediată creată de Blecher presupune, pe de o parte, lumea ideilor creatoare prin actul scriiturii, iar pe de altă parte, o lume a metaficicului ce prinde contur prin reprezentarea imaginilor universale, invocându-se vizionarismul textual ca dominantă a autenticităţii susţinute de facultatea imaginativă a scriitorului.

BIBLIOGRAFIE:

Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Craiova, Editura Aius, 2014.

Buşe, Ionel, *Filosofia şi metodologia imaginarului:(scurtă introducere în gândirea figurativă)*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2005.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. II, Bucureşti, Editura Artemis, 1993.

Edinger, E. Edward, *Ego și arhetip*, București, Editura Nemira, 2014.

Freud, Sigmund, *Eseuri de psihanaliză aplicată,* vol. 10, Bucureşti, Editura Trei, 2010.

Jung, Carl Gustav, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*,vol. 9/1, București, Editura Trei, 2014.

Jung, Carl Gustav, *Psihologie şi alchimie: Simbolurile onirice ale procesului de individuaţie; Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, Vol. 12, Bucureşti, Editura Teora, 1998.

Jung, Carl Gustav, *Viaţa simbolică*, vol. 18/1, Bucureşti, Editura Trei, 2014.

Mironescu, Doris, *Viaţa lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Iaşi, Editura Timpul, 2011.

[34] Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 71;

Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice*, Piteşti, Editura Paralela 45, 1998.

Moceanu, Ovidiu, *Visul şi literatura*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002.

Pleşu, Andrei, *Despre îngeri*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003.

Pop, Mihaela, *Imaginarul. Teorii şi aplicaţii*, Bucureşti, Editura Universităţii, 2011.

Samuels, Andrew & Shorter, Bani & Plaut, Fred, *Dicţionar critic al psihologiei analitice jungiene*, Bucureşti, Editura Herald, 2014.

Sora, Simona, *Regăsirea intimităţii*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008.

Stevens, Anthony, *Jung*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.

Țeposu, Radu G., *Suferinţele tânărului Blecher*, Bucureşti, Editura Minerva, 1996.

Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Excelența interdisciplinară în cercetarea științifică doctorală din România – EXCELLENTIA" cofinanțat din *Fondul Social European*, prin *Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013*, contract nr. POSDRU/187/1.5/S/155425.

MONSTER BEAUTY IN THE NOVEL MICHELANGELO ELECTRIC

Monica Simon
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The present culture of the body includes both culturally accepted somatechniques and stigmatized ones, among which the practice of the tattoo occupies a central position. Christine Braunberger has enlarged the contemporary body aesthetics with the concept of monster beauty with reference to the tattooed body as part of the freak shows. The tattoo can be regarded as a cultural activity and an individual one, as well. The permanent updating of the identity is achieved through the tattoos inscribed on the skin and the tattooed body becomes a cultural and political instrument that can lead to social, political and ideological changes.

Keywords: body, monster beauty, tattoos, identity, political instrument

Actuala cultură a înfrumuseţării şi transformărilor aplicate la nivelul corporalului prin intermediul chirurgiei estetice şi a altor tehnici invazive, susţinute de importanţa efectelor vizuale şi a privirii, prevalente oricăror altor simţuri, au făcut loc dezvoltării artei tatuajului. Discursul transformărilor monstruoase problematizează distincţia dintre practicile somatehnice acceptate cultural şi cele stigmatizate, categorie în care sunt incluse cele ale mutilării sau auto-mutilării, categorie din care face parte şi tatuajul. Romanul *Michelangelo Electric* (2006) al autoarei britanice Sarah Hall, unul dintre finalistele prestigiosului Booker Prize în 2004, se concentrează pe arta tatuării cu tot ceea ce include ea, tatuator, persoană tatuată, piele şi simboluri înscrise pe piele, precum şi o scurtă incursiune istorică în una dintre cele mai vechi practici. Povestea artistului, Cyril Parks, un Michelangelo ce se foloseşte de aparatul electric pentru a înscrie pe pielea umană istorii personale, traversează spaţiul fascinant al Morecambe-ului englezesc până în Coney Island-ul american şi înapoi în locul natal în vederea practicării artei sale.

Trupul este prezent pe parcursul romanului în cele mai dizgraţioase, groteşti, bizare şi monstruoase forme şi cu o capacitate extraordinară de a se metamorfoza. Hotelul Reedei Parks, mama protagonistului Cy, găzduieşte în cea mai mare parte bolnavii de tuberculoză familiarizându-l pe băiat, încă de la o vârstă fragedă cu anatomia umană supusă bolii şi, în

special, cu dejecţiile, fluidele, mucozităţile şi sângele pe care le vărsau în lighenele lor. Contactul vizual cu acestea îi dezvăluie o perspectivă interesantă asupra sângelui care i se înfăţişează în lighean sub forme diferite, mişcătoare, imaginative în funcţie de poziţia lor şi de viziunea celui care priveşte şi care suscită interesul său în această chestiune „Dacă sângele ţi-ar putea spune poveşti? Dacă era ceva preţios, dincolo de groaza şi fiorii pe care ţi-i dau mizeria şi scursorile unui trup, vreo minune mântuitoare, dincolo de zgârciuri şi pilitură şi de înspăimântătoarea cavalcadă a defectei şi purulentei anatomii umane? Nu ştia de ce, dar acest gând era ciudat de îmbucurător."[1] Fascinaţia perversă pentru secreţiile corpului şi pentru sânge, în particular, oferă o nouă viziune asupra vieţii organice a corpului, starea de greaţă este depăşită pentru a fi înlocuită cu toleranţa faţă de partea mai sinistră şi mai întunecată a lucrurilor făcând abstracţie de aspectul său ameninţător în favoarea potenţialului său creator.

Acelaşi tipar se aplică şi în cazul prefacerilor corpului prin tatuaje. Atelierul lui Eliot Riley, acolo unde Cy îşi face ucenicia adăposteşte şi el „regurgitările hidoase, dureroase, deseori însoţite de urlete, ale pielii umane"[2] iar lipsa de vulnerabilitate în faţa unui astfel de spectacol hidos şi grotesc este un aspect deosebit de important în meseria de tatuator. Familiarizarea timpurie „cu limitele mai bizare, mai umede, mai sângeroase ale trupului uman"[3], lipsa de tulburare la contactul cu „sânge, cheaguri sau mirosuri"[4] ori „capacitatea nediscriminatorie de a tolera corpul uman organic"[5] sunt aspectele împărtăşite de personajele romanului şi în jurul cărora se construieşte legătura dintre Cy, mama sa Reeda şi artistul Eliot Riley. Reprezentările corporale sunt astfel private de delicateţe, apar în întreaga lor materialitate şi concreteţe ca nişte mecanisme ce funcţionează demonstrând relaţia dintre interiorul şi exteriorul său evident sub forma transpiraţiei sau a sângelui care ţâşneşte sub impactului înţepăturii acului electric. Toate acestea trimit la imperfecţiunea trupului, lecţie predată de maestru ucenicului său în capitolul „Salvarea Renaşterii", prin inventarierea numelor artiştilor celebri: de la Rafael ale cărui personaje „cu cât deveneau mai rafinate şi mai idealizate, cu atât mai mult înapoia pictorul ceea ce Renaşterea recuperase din mormintele din Evul Mediu ale marilor imperii şi anume anatomia umană scrupulos de imperfectă"[6], Dante Gabriel Rossetti, Rembrandt, Gustave Courbet, Edouard Manet, Caravaggio şi Blake ale căror

[1] Sarah Hall, *Michelangelo Electric*, Bucureşti, Ed. Humanitas, trad. Sanda Aronescu, p. 24
[2] Sarah Hall, *op. cit.*, p. 91
[3] *Ibidem*, p. 92
[4] *Idem*
[5] *Idem*
[6] *Ibidem*, p. 118

opere de artă traduc interesul pentru corp, îndeosebi pentru natura sa urâtă, grotescă şi imperfectă.

Tatuajul semnifică imprimare permanentă şi durabilă a pielii corpului cu însemne ce atestă existenţa umană a celui care suferă transformare din voinţă proprie. Dacă existenţa unor mărci înscrise pe trup, cum ar fi îmbătrânirea pielii ca o consecinţă a trecerii timpului, o cicatrice a intervenţiilor chirurgicale sau a gloanţelor, apare a fi firească privând oamenii de control asupra propriului lor trup, tatuajul decurge dintr-o voinţă proprie, o alegere personală de a-şi înscrie istoria sa trăită, o decizie ce aparţine exclusiv proprietarului trupului într-un pact asumat cu tatuatorul, perceput ca atare de artistul protagonist al romanului care „aduna poveştile lor într-o găleată din atelier sau gheretă, le amesteca încet cu cerneală şi folosea serul sanguin pentru a picta traduceri ale relatărilor chiar în timp ce hemoragia lor se scurgea pe povestitori”[7]. Astfel tatuajul este o transgresare a limitelor prin intervenţiile aplicate la nivel corporal într-un gest reposedare a propriului trup, de adecvare a trupului la experienţele trăite, şi în consecinţă, la identitatea persoanei prin conştientizarea faptului că „tatuajul însemna să înţelegi că oamenii, în misterul lor confuz, vor doar să-şi revendice trupurile ca fiind ale lor, ca să-şi construiască un far sau să ridice o grindă, să elaboreze un manifest, să avertizeze, să sărbătorească, să povestească despre ei. Tatuajul însemna să înţelegi că pentru ca trupul să renască şi să fie din nou subjugat, trebuie mai întâi să fie distrus şi eliberat. El însemna emancipare şi robie, cenuşă şi pasărea Phoenix. Frumuseţe şi distrugere, vechiul truc. Acesta era contractul.”[8] Motivaţiile care justifică decizia de tatuare sunt multiple, sunt personalizate în funcţie de individ conferindu-i-se un statut unic, iar relaţia dialectică dintre distrugere şi renaştere devine un tipar pentru soluţionarea crizelor identitare. Şocul iniţial creat de tatuaj este depăşit cu uşurinţă iar reconfigurarea identităţii se produce în momentul în care însemnele pe carne devin „componente obişnuite ale anatomiei umane.”[9]Aşadar, tatuajul ca marcă a corporalităţii este o formă a devenirii indicând o tranziţie în stabilirea coordonatelor identitare, o modalitate de eliberare a lor sau dimpotrivă, de mascare a acestora.

Actualizarea permanentă a identităţii prin includerea corpului marcat de înscrierile pe piele trimite la teoretizările din domeniul sociologiei efectuate de Anthony Giddens pentru care „sinele este văzut ca un proiect reflexiv, pentru care individul este responsabil. Noi suntem, nu ceea ce suntem, dar ceea ce facem din noi înşine….Reflexivitatea sinelui este extinsă asupra

[7] *Ibidem*, p. 259
[8] *Ibidem*, p. 259
[9] *Ibidem*, p. 129

corpului, unde corpul este mai degrabă parte a unui sistem de acţiune decât un simplu obiect pasiv."[10] Teoria structurării elaborate de acesta sunt esenţiale în înţelegerea procesului tatuării prin importanţa relaţiei simbiotice, şi nu opoziţionale, dintre structură şi capacitatea de acţiune a individului. Structura socială prezentă sub forma tradiţiilor, regulilor, normelor, codurilor morale, instituţiilor există în măsura în care se reflectă în repetitivitatea actelor indivizilor care reproduc structura dată. Acţiunea autonomă a indivizilor au potenţial de schimbare a structurii atunci când ea este ignorată sau înlocuită. Din conştientizarea acestei poziţii importante a agenţilor implicaţi în structurarea socială şi a statutului de act social al tatuării derivă înţelegerea acestuia ca o problematică deopotrivă individuală şi culturală. În acelaşi sens, Clinton Sanders apreciază arta tatuării ca fiind o activitate culturală cu un puternic impact social prin importanţa comunicării sociale pe care o implică deoarece „modificarea corpului este cultură; este semnificativă pentru membrii societăţii în care apare, şi este produsă în cadrul unor reţele complexe de acţiune colectivă"[11] fiind un important semnificant cultural, însă rămânând o activitate deviantă ce conferă artei tatuajului un statut de subcultură. Sanders insistă asupra tatuajului ca un instrument esenţial al kitului identitar al persoanei tatuate.

Din punct de vedere istoric, modificarea corpului prin tatuaje datează de 5000 de ani[12] şi există destul de puţine consemnări istorice. Primele relatări sunt legate de echipajul de exploratori englezi conduşi de căpitanul James Cook trimişi la sfârșitul secolului al XVIII-lea să se ocupe de noul teritoriu britanic din America de Nord[13]. Aceştia sunt responsabili cu importarea tatuajului în Europa sub forma însemnelor purtate de marinari ca marcă a apartenenţei lor la această profesie, iar ulterior de comunităţile militare, deci o activitate exclusiv masculină iar conotaţiile acestor tatuaje trimit la curaj, eroism, bărbăţie, imposibile de conceput pe pielea femeilor. De atunci, tatuarea a cunoscut diferite forme şi a fost privită din diferite puncte de vedere, sau mai precis a fost considerată din perspectiva sociogenezei[14] formulate de Michael Atkinson conform căreia procesul tatuării este asociat cu diferite clase sociale, dar şi în grade variate de devianţă. Sociogeneza se fundamentează pe momentele evoluţiei istorice a tatuării divizând-o în şase perioade de dezvoltare şi anume: era colonistului

[10] Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1991, pp. 75-77
[11] Clinton Sanders, *Customizing the Body: The Art and Culture of Tattooing*, 1989, p.21, trad. ns.
[12]Jane Caplan, *Written on the Body: The Tattoo in European and American Culture*, Princeton University Press, edited by Jane Caplan, 2000
[13] Michael Atkinson, *Tattooed: The Sociogenesis of a Body Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, pp. 30-50
[14] *Idem*

sau a pionierului, era circului sau a carnavalului, era clasei muncitoare, epoca rebelului, New Age şi era supermarketului.

Romanul Michelangelo Electric surprinde decadenţa epocii carnavalului şi a circului prezentă în Coney Island-ul american, destinaţie aleasă de Cy pentru a-şi profesa vocaţia după moartea maestrului său. Întreaga lume ce populează acest spaţiu este un spectacol al ciudăţeniilor ce aminteşte de muzeul anatomiei umane descris de Angela Carter în romanul *Nopţi la circ*. Din cauza excluderii femeilor din istoria tatuării, în Statele Unite a fost iniţiată la sfârşitul secolului al XIX-lea practica organizării spectacolelor care expuneau trupurile femeilor sub forma spectacolelor ciudăţeniilor (*freak shows*), concursuri de tatuaje, spectacole de frumuseţe ca parte a spectacolelor de circ şi carnaval şi care constituiau o variantă neoficială a concursurilor de frumuseţe. Scena carnavalului permite trupurilor tatuate să fie expuse şi admirate, la fel ca şi trupurile monstruoase, groteşti sau hibride, iar, astfel, carnavalul bahtinian îşi dovedeşte încă o dată viabilitatea prin crearea unui spaţiu propice în care excesul şi transgresiunea îşi găsesc locul pentru o delimitare a limitelor reale. Sfârşitul acestei perioade spectaculoase şi tonul nostalgic folosit de Robert Bogdan, unul dintre cei mai importanţi cercetători ai ultimelor decenii în domeniul tradiţiei culturale a acestor spectacole este surprins şi de Sarah Hall în romanul ei. Ideea că „splendoarea grandioaselor zile ale spectacolului de ciudăţenii”[15] a luat sfârşit este resimţită de protagonist încă de la primul contact cu spaţiul american perceput de acesta ca fiind „pe o pantă descendentă, trezindu-se ca după o beţie din gloria de la începutul secolului, când până şi Dumnezeu plătise taxa de intrare […] chicotise văzând atâta animaţie şi se minunase de bizarii golemi şi oamenii-animale expuşi, pe care El însuşi îi făcuse de mântuială când îi crease.[…] Cy a simţit decadenţa aproape imediat după ce sosise […] Rămânea un loc amuzant – înspăimântător şi ispititor de amuzant -, dar ştiai că în curând se vor petrece incidente neplăcute”[16] anticipând astfel curgerea evenimentelor. Critica recentă (Adams[17], Shildrick[18]) pledează pentru corpul bizar ca fiind locul de desfăşurare a problemelor sociale şi politice, argumentat de faptul că apariţia spectacolelor trupurilor marcate ca anormale este concomitentă cu perioadele de schimbare culturală, revelând relaţia instabilă între corpul normal şi cel bizar. Comunităţile care includ o varietate de anomalii fizice şi trupuri

[15] Robert Bogdan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1988, p. 280, trad. ns.
[16] Sarah Hall, *op. cit.*, p. 185
[17] Randy Adams, *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2001
[18] Margrit Shildrick, *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, London, Sage, 2002

tatuate vădesc un efort colectiv direcţionat înspre transformările culturale şi sociale. În plus, ele problematizează distincţia între anomaliile fizice înnăscute şi cele produse artificial de intervenţia individului prin urcarea pe scenă a acestora, demonstrând măsura în care aceste ciudăţenii umane sunt construcţii culturale ale corporalităţii.

Astfel, spaţiul Coney Island-ului american este caracterizat prin zgomot şi excentricitatea varietăţii de corpuri umane expuse înglobând „tot ce era fantastic, grotesc, bizar, teatrul de comedie malefică al Sodomei, unde femei catâr şi sălbatici stârneau în mulţimi frenezia scârbei şi a flagelărilor care o lăsa cu gura căscată."[19] Dinamica din cadrul spectacolelor este una a reacţiilor contradictorii din partea publicului, este una destabilizatoare pentru relaţiile dintre normal şi monstruos, dintre sine şi celălalt deoarece „monstruosul nu poate fi definit în locul celuilalt, nu este un simplu străin, dar întotdeauna stârneşte răspunsuri contradictorii de negare şi recunoaştere, dezgust şi empatie, excludere şi identificare"[20] Monstruozitatea umană din cadrul romanului este subordonată principiului spectacolului într-o legătură directă cu sensul etimologic primar al cuvântului monstru care provine de la *monstrare*, adică a arăta. Astfel Galeria de Tablouri Umane din Luna Park expune publicului pe Claudia, o femeie de proporții uriașe și cu o forță fizică extraordinară, tatuată pe tot corpul de către soţul ei, cu păr pe barbă, care trimite la stereotipia monstruozităţii Femeii cu barbă, surorile siameze, foste actriţe în spectacolele cu monştri, proprietare ale localului Varga Oyster, care ofereau iluzia de a fi o singură persoană deşi erau două şi foarte diferite, Doamna-cu-mulţi-ochi, opera de artă a lui Cy, trupul pe care a tatuat 109 ochi. Aceste exemplare umane devenite parte a unei afaceri profitabile pentru care oamenii plăteau fac apel la conceptul de frumuseţe monstruoasă (*monster beauty*) identificat de Christine Braunberger demonstrând faptul că „există un fel nechibzuit de libertate în a-i oripila pe ceilalţi, în transformarea propriului trup într-o combinaţie seducătoare şi ciudată care este frumuseţea monstruoasă."[21] Iar această scandalizare îşi are punctul de plecare în vizual, în ochiul care priveşte şi care provoacă un şir de reacţii fizice şi psihice deoarece „voyeurismul era cheia tuturor atracţiilor, pentru că americanii voiau să se relaxeze cu ceva care să înlocuiască gândirea cu emoţie, voiau porcării frumoase, voiau un pumn în burtă. Întreaga ofertă era ca un ochi pe pivot. Un ochi devorator."[22], o experienţă deopotrivă destabilizatoare şi problematizantă.

[19] Sarah Hall, *op. cit.*, p. 187
[20] Margrit Shildrick, *op. cit.*, p. 17
[21] Christine Braunberger, *Revolting Bodies: The Monster Beauty of Tattooed Women*, NWSA Journal, Vol. 12, No. 2, 2000, pp.1-23, p. 12
[22] Sarah Hall, *op. cit.*, p. 186

Studiul lui Doru Pop, *Ochiul şi corpul* se concentrează pe vizual, pe relaţia dintre ochi şi corp care este tratată din perspectiva fenomenologiei, a psihanalizei şi a deconstrucţiei postmoderne. Din punctul de vedere al fenomenologiei merleau-pontyană „nu conştiinţa este cea care gândeşte, care face subiectul să fie prezent în lume, ci corpul. Corpul dispune de instrumentele necesare pentru a activa cognoscibilul, care în-carnează subiectul."[23] Iar ochiul este un instrument esenţial, el fiind „corporalizat" şi reuşind să „corpo-realizeze" imaginile. Patriarhismul, manifestat în psihanaliza freudiană, a divizat bărbatul şi femeia, respectiv subiectul şi obiectul, din perspectiva privirii „dacă bărbatul este subiectul privitor prin excelenţă, femeia este obiectul privirii, subiectul obiectualizat, inferior ca produs anatomic. Inferioritatea femeii în comparaţie cu puterea bărbatului îi conferă acestuia autoritate asupra spaţiului vizualităţii, îi acordă potenţă obiectuală."[24] Continuând pe linia criticii psihanalizei freudiene, situându-se pe o poziţie lacaniană, Doru Pop subliniază importanţa acceptării celuilalt ca subiect şi ieşirea acestuia din categoria de obiect. În acelaşi sens, concepţiile sale asupra vizualului se extind asupra deconstrucţiei lui Derrida al cărei pandant este pluralismul şi în cadrul căreia se realizează disoluţia centralităţii subiectului care priveşte pentru a facilita acceptarea alterităţii şi a punctelor de vedere multiple.

Problematica ochiului este esenţială în grila de lectură a romanului iar relaţia ochi – corp este surprinsă în multe din aspectele sale pe parcursul romanului. Pe de o parte, este subliniată importanţa acestui simţ pentru perceperea realităţii înconjurătoare şi activarea schemelor de gândire a lumii exterioare căci „dacă ochii ar putea minţi, necazurile lui ar lua sfârşit. Dacă ochii n-ar fi nişte vietăţi atât de cuminţi, care-şi petrec timpul străduindu-se să-i comunice lumea şi grozăvia ei, bucăţi bune din viaţă n-ar mai fi atât de abisale."[25] În momentul în care sub ochii personajului sângele ia forme diverse şi mişcătoare obedienţa ochilor este înlocuită de revolta acestora şi de capacitatea lor de a modifica imaginile pe care le receptează. Vizualul generat de ochi trebuie înţeles în contextul mai larg al relaţiei dintre subiect şi obiect, dintre interior şi exterior, imaginar/imaginaţie şi imagine fără a le reduce la simple opoziţii ci pentru a realiza o deierarhizare. Opera cea mai reprezentativă a artistului tatuator este Doamna-cu-mulţi-ochi pe al cărei trup a reuşit să tatueze imaginea repetitivă a unui ochi în 109 exemplare de diferite mărimi în funcţie de partea corpului unde sunt situate. Exemplar expus

[23] Doru Pop, *Ochiul şi corpul. Modern şi postmodern în filosofia culturii vizuale*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2005
[24] *Idem*
[25] Sarah Hall, *op.cit.*, p. 11

în Galeria de Tablouri Umane din Luna Park, este un exponat pentru care oamenii vor plăti pentru a o privi, însă prin intermediul ochilor tatuaţi privitorii vor fi la rândul lor priviţi. Iluzia creată cu această imagine tatuată constă în faptul că „în timp ce privea ochiul, el îi întorcea privirea, aşa că de fapt nu putea să-l vadă şi să-l evalueze – nu în felul în care sunt luate şi consumate obiectele văzute de către privitor. Asta era sursa problemelor acestei imagini. Ochiul îi manipula privirea, nu reuşea să fie neînsufleţit şi refuza să fie evaluat ca obiect. Sincer, el nu ştia cine privea pe cine, Cyril Parks sau ochiul, pentru că privirea lui era oglindită, refractată, pusă la acelaşi nivel. Ca şi cum imaginea juca un joc cu el."[26]Corpul devine un instrument politic, un câmp de luptă al bătăliei dintre masculin şi feminin care este subordonată diadei subiect – obiect. Obiectul privit, trupul femeii, obiect posedat, devine subiect privitor, manipulator întorcând privirea într-un gest care sperie, intimidează şi în care ierarhiile trup – ochi, subiect – obiect, masculin – feminin sunt răsturnate. Justificarea alegerii acestui simbol inscripţionat pe tot corpul se găseşte în dorinţa de revoluţionare a unei întregi tradiţii patriarhale iar instrumentul utilizat este chiar corpul „întotdeauna corpul, numai corpul! Întotdeauna pentru noi! Nu cred că va fi vreodată altfel. Nu pot să spun că nu poţi poseda corpul meu, e deja un lucru hotărât, deja obţinut. Dacă aş fi tras eu primul foc, ar fi fost pe alt teren – în minte. Eu nu pot să intervin în ceea ce ei consideră că le aparţine, în felul în care ar trebui să arate, în reguli."[27]Astfel corpul femeii tatuat cu ochi manipulează şi subjugă privirea şi mintea oamenilor în încercarea de a ieşi din categoria de obiect încărcat de senzualitate şi sexualitate în care bărbatul a inclus-o. Cariera lui Grace în Galerie este scurtă din cauza actului violent exercitat asupra corpului său de către Malcolm Sedak care prin acidul sulfuric turnat pe trupul ei i-a dezintegrat carnea. Explicaţia acestui gest rezidă în faptul că „el voia să-i modifice trupul, s-o aducă pe ea înapoi, unde-i era locul, să-i reconstituie graţia şi feminitatea, să reconstituie planul Domnului pentru stirpea ei.[…] Voia să fie ridicat blestemul care-l apăsa şi voia ca puterea ei anafrodiziacă să dispară."[28] Ca o consecinţă a faptului că „a văzut trupul ei monstruos, cu orbitele vii care-i întorceau privirea, plesnindu-l cu impotenţa începând din acel moment."[29] Dacă, temporar, victoria pare a fi de partea bărbatului prin plasarea corpului femeii în ipostaza sa iniţială, răzbunarea femeii ce constă în faptul de a-i scoate ochii bărbatului închis în sanatoriu, răstoarnă din nou balanţa în favoarea femeii. În acest fel practicile de modificare

[26] Sarah Hall, *op. cit.*, p. 258
[27] *Ibidem*, p. 273
[28] *Ibidem*, pp. 284-285
[29] *Ibidem*, p. 285

a corpului implică discuţii legate de gen şi roluri opresive înglobând interese aflate la poluri extreme „fie menţinerea ideologiei hegemonice asupra feminităţii, fie efortul conştient de a submina ideologia patriarhală prin rezistenţa corpului[30]" iar în cazul romanului, mai precis al personajului Grace, corpul este un mijloc de eliberare.

Tot în domeniul vizualului şi al suprafeţelor se înscrie interesul pentru piele, care odată cu evoluţia în medicină este considerat un organ al corpului, fundamental pentru funcţionarea anatomiei umane. Arta tatuajului are ca interes central pielea umană ce îndeplineşte funcţii esenţiale pe care protagonistul romanului le descoperă şi care nu încetează să îi ofere surprize, completându-şi cunoştinţele cu informaţii medicale deoarece „a învăţat într-un spital din sudul Brooklyn-ului ultima lecţie despre materialul profesiei lui. Era cel mai mare organ al corpului. Ştia atâtea despre piele, ştia că este în esenţă imperfectă, dar asta era însăşi natura ei, ştia că spune poveşti pe care gura nu le spune, ştia cum se flexează, cum face cute şi cum ele dispar, ştia umbrele şi formele ei, provinciile cu elasticitate şi densitate geografică, ştia cum îmbătrâneşte, cum sângerează, cum adăposteşte cerneala lui. Dar nu ştia că este un organ, ca ficatul, ca rinichii sau splina. Un organ vital ca şi iubitoarea, greţoasa inimă omenească."[31] Reţeaua corpului uman este atât de complexă încât fiecare parte îşi are rolul bine stabilit, fără ca vreuna să îşi poată denunţa superioritatea faţă de cealaltă ci mai degrabă funcţionând după un principiu al coexistenţei.

Interesul pentru piele conjugat cu mărcile înscrise pe trup fac trimitere la conceptul de eu-piele elaborat de Didier Anzieu[32]. Analiza efectuată de Anzieu realizează o mişcare dinspre eul-piele înspre eul care gândeşte, mai precis el investeşte pielea cu aceleaşi abilităţi ca şi creierul care gândeşte. El stabileşte o omologie între structura şi funcţiile de limitare, conţinere, organizare ale pielii şi cele ale eului, ambele considerate o interfaţă ce are în vedere limite, graniţe, conţinuturi variate, senzaţii. Orice modificare a pielii are un impact direct asupra eului, viceversa fiind de asemenea valabilă. Intenţiile de modificare a integrităţii corporale demonstrează mai degrabă o lipsă a limitelor, o confuzie ce se stabileşte între eul psihic şi cel corporal, între ceea ce depinde de propria persoană şi ceea ce depinde de ceilalţi, o incertitudine a experienţelor agreabile şi dureroase, un sentiment de a fi spectator a ceea ce pare să fie sau să nu fie propria existenţă. Această teorie este aplicabilă experienţei tatuării, a contemplării propriilor experienţe marcate pe trup ca poveşti a unei identităţi prezente sau trecute, călătorii

[30] Michael Atkinson, *op. cit.*, p. 16
[31] Sarah Hall, *op. cit.*, p.295
[32] Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Editions Dunod, 1985

ale sentimentalităţii şi amintirilor, deopotrivă dureroasă şi plăcută. În acest fel „tatuarea a rămas singura cultură din Coney care a rezistat de-a lungul anilor şi a rămas credibilă, atrăgând pe loc publicul. Era ceva ce putea fi făcut în faţa maselor care priveau şi căscau incluzându-se şi pe ele, simţind efectiv senzaţia. Acesta era însuşi nucleul longevităţii sale – includere, implicare, legătură. În timp ce alte spectacole ratau ţinta, artiştii tatuatori o nimereau la fix, iarăşi şi iarăşi, permiţând clienţilor să personalizeze tatuajul, să-şi creeze propriul agrement şi le ofereau senzaţii fizice şi acel tărâm al suferinţei şi frumuseţii căutat de ei.”[33] Senzaţiile sunt şi ele fundamentale în tatuare, iar actul tatuării este asociat actului penetrării sexuale prin intermediul acului electric care străpunge pielea. Durerea asociată cu tatuarea trimite la un anume instinct de auto-distrugere.

Dedublarea este prezentă pe mai multe paliere ale romanului. Maestrul Eliot Riley este cel în al cărui atelier îşi face ucenicia Cy Parks şi care este „Ianus cel cu două capete”[34] evidenţiind cele două poluri opuse ale personalităţii sale: pe de o parte, degradarea, viciul, duritatea, lipsa sa de umanitate, monstruozitatea caracterului său şi pe de altă parte, o latură luminoasă ce scoate la iveală măreţia, îndemânarea, măiestria modului în care îşi practică meseria. Spectacolul trupurilor tatuate atestă existenţa dublă a exponatelor. În general, majoritatea tatuajelor nu sunt realizate pe faţă sau pe mâini, în aşa fel încât acestea puteau fi ascunse în viaţa de zi cu zi. În plus, începuturile acestor trupuri ciudate, şi în special în cazul femeilor sunt legate de poveşti ale violurilor, ale victimizării aşezate în contrast cu independenţa şi libertatea pe care o dobândesc prin călătoriile efectuate cu circurile şi banii pe care îi câştigă „tatuajele şi poveştile pe care le spun, vorbesc de un tip de realitate în timp ce ele trăiesc experienţa unei alteia. O asemenea dublare este deseori rolul celor care încorporează graniţele unei societăţi.”[35] Şi atestă graniţa instabilă dintre reprezentare şi realitate. De aceea pe gigantica Claudia „lumea o considera un monstru şi un spectacol, întruparea unei făpturi dintr-un basm sumbru ca Fata căpcăunului, cei dragi o considerau fantastică şi spectaculoasă, creaţia unui Dumnezeu milostiv şi inventiv.”[36] Iar atunci când vizitează muzeul copiilor născuţi prematur îşi dezvăluie vulnerabilitatea provocată de incapacitatea trupului său derutant de a da naştere unui copil. În acelaşi fel, spaţiul american ia forma unui deja-vu pentru protagonist, Morecambe-ul natal este o copie miniaturală a Coney Island-ului american aşa încât „Coney

[33] Sarah Hall, *op. cit.*, p. 208
[34] *Ibidem*, p. 97
[35] Christine Braunberger, op. cit., p. 12
[36] Sarah Hall, *op. cit.*, p. 180

Island se dovedi a fi ruda americană mai bogată şi mai trăsnită a golfului Morecambe […] Amândouă produceau un simţ al umorului lubric când era vorba de nedelicatul corp uman, cu gazele, excrescenţele şi ganglionii săi, şi amândouă recunoşteau dorinţa minţii lor curioase de a fi şocată, îngrozită, amuzată şi mistificată."[37] În consecinţă, coexistenţa frumuseţii şi a devastării, proximitatea dorită a catastroficului şi a degradării, urâţenia şi visceralitatea lumii prezentate sunt aspecte ale mizerabilismului postmodern, sunt evidenţe ale măsurii în care lucrurile ce compun universul sunt egale, există fără a deranja.

Juxtapunerea artei tatuării în sine cu spectacolul frumuseţii monstruoase este justificată şi de rolul tatuatorului care „era să-i tatueze, să-i rănească şi să-i sperie puţin cu brutalitatea lui morocănoasă şi cu cerneala lui agresivă, la fel cum înghiţitorii de flăcări, contorsioniştii şi monştrii iți produceau un fel de neplăcere la maţe dacă le dădeai cinci cenţi ca să întri în parcurile de distracţii."[38] Intervenţia tatuatorului este deosebit de importantă, iar tatuajul este o artă tocmai prin efortul acestuia de a înfrumuseţa pielea umană. Rolul tatuatorului faţă de clienţii săi este „să-i îmbrace în haine noi, perfecte, de comandă. Să le dea suveniruri durabile. Să le dea marcajul natural. Să le dea un tablou cu ei şi pentru ei."[39] Actul comunicării dintre cei doi trebuie să fie extrem de profund, suficient de apropiat pentru a înţelege motivaţia din spatele deciziei, caracterizat de intimitatea confesiunilor celor mai adânci pentru a fi capabil de a empatiza cu cele mai întunecate părţi ale minţii umane. Rezultatul final este întotdeauna o operă în al cărei succes, artist şi client îşi poartă deopotrivă responsabilitatea. Superioritatea acestei arte este asigurată tocmai de acordul ce se stabileşte între cei doi, tatuatorul, spre deosebire de alţi artişti, foloseşte ca material de lucru chiar pielea umană, carnea umană devine pânza pe care plăsmuieşte creaţii artistice într-un dialog continuu cu persoana tatuată. Prin lucrările sale, tatuatorul „văzu cum dăruia lumii comunicare fără compromis, cum scotea la iveală sinele. Cum tălmăcea experienţa şi identitatea în culoare şi formă. Cum prindea ecoul unei persoane şi îl grava pe el. Cum el reprezenta mâinile artistice ale celorlalţi oameni, poate redundant în alegerea temei, dar imperativ în transmiterea ei. Aceasta era esenţa sa stranie şi imposibilă."[40] Legătura dintre artist şi persoană tatuată este una extrem de puternică aşa încât cel dintâi ajunge să se contopească în povestea celui de-al doilea, să se identifice pentru a scoate la iveală cele mai întunecate colţuri ale minţii umane. Mai mult, tatuatorul apare ca un

[37] *Ibidem*, pp. 183-184
[38] *Ibidem*, p. 244
[39] *Ibidem*, p. 99
[40] *Ibidem*, p. 151

„tămăduitor şi reparator al trupului care porunceşte iertarea trecutului când el devine un semn pe piele, ca o ispăşire”[41] deoarece durerea rănilor trecutului putea fi intimidată „cu noua durere provocată de instrumentele lui.”[42] înlocuind în acest fel o durere cu o alta. Tatuatorul apare sub forma unui cunoscător al intimităţii umane, al istoriilor personale, precum şi a valorilor culturale şi sociale care marchează istoriile personale.

Multitudinea simbolurilor alese pentru a fi inscripţionate pe piele denotă mutabilitatea forţei imaginilor de-a lungul timpului, aspect surprins pe parcursul romanului pentru a crea nişte tipologii. Simbolurile prezintă extraordinara forţă de a transmite idei fără utilizarea cuvintelor. Cele mai vechi şi frecvente tatuaje ilustrează şerpi, pumnale, cranii regăsite în special pe trupul bărbaţilor ca semne ale curajului, bărbăţiei, atemporalităţii, patriotismului şi apartenenţa la un grup. O altă categorie de simboluri sunt asociate sexului şi dragostei reprezentate pe trup de femei, inimi roşii, inimi străpunse însoţite de diferite nume pentru a înscrie pe carne atât iubirea adevărată cât şi cea eşuată, dureroasă „cicatrici ale sentimentelor care nu se vor vindeca niciodată! Sau se vindecau prin intervenţia lui, pentru că deveneau secundare datorită cernelii. Pentru că putea da durerii o formă şi putea să-i găsească un loc.”[43] Un simbol aparte este reprezentat de femeia-sirenă, şi acesta pictat pe trupul bărbaţilor şi care „era o asociere care avea în ea ceva instinctual, primitiv, îngropat în psihicul uman.”[44], o combinaţie hibridă ce reduce imaginea femeii la sexualitatea sa dovedind faptul că „bărbaţii erau încă hipnotizaţi realmente de femei, obsedaţi de definirea lor şi de diferenţierea lor şi că el nu făcea altceva cu acul şi cerneala decât să consemneze istoria sexului feminin prin viziunea simbolică a unei alte specii.”[45] trădând concepţiile de dominare patriarhală. Tatuajele pe trupurile femeilor se circumscriu eforturilor de a înfrunta acceptabilitatea culturală, şi ele sunt prezentate în cadrul spectacolelor de ciudaţi ca „înspăimântătoare, hiper-sexualizate, bizare, ameninţătoare, excesive, şi dificil de citit, cu alte cuvinte monstruoase”[46] Mulţi critici (Judith Butler, Mary Ann Doane, Mary Russo) atribuie spectacolului un potenţial rezistiv, opinii justificate prin tendinţa acestora de a perturba norme de gen acceptate. Femeia ca spectacol sau cea care produce spectacol se angajează într-o curajoasă mişcare de transgresare prin adaptarea discursurilor dominante care le constrâng. Dacă iniţial, tatuajele lor spun poveşti ale violurilor,

[41] *Ibidem*, p. 261
[42] *Ibidem*, p. 261
[43] *Ibidem*, p. 149
[44] *Ibidem*, p . 165
[45] *Ibidem*, p. 167
[46] Christine Braunberger, *op. cit.*, p. 18

ale captivităţii şi persecuţiei, ochii pictaţi pe trupul lui Grace apar ca o schimbare a discursului, o inversare a paradigmei privirii. Ipostaza de obiect al privirii este răsturnată pentru o identificare cu privitorul, întorcând privirea acestuia care este transformat în obiect, o parodiere a privirii bărbatului. Concomitent, femeia este subiect şi obiect înglobând exhibiţionismul şi voyeurismul. Tatuajele sunt astfel reprezentări semiotice ale individului şi culturii de care este afectat şi asupra căreia încearcă să opereze modificări.

Spectacolul ciudăţeniilor şi arta tatuării au în vedere corporalitatea, estetica trupului care se lărgeşte pentru a face loc frumuseţii monstruoase. Tatuarea considerată un act individual, cultural şi social ce aparţine exclusiv voinţei personale prezintă un potenţial deosebit în teoria structurării prin capacitatea sa de a modifica atitudini, comportamente, prejudecăţi şi concepţii. La nivel individual, pielea tatuată oferă informaţii şi desfăşoară alternative ale sinelui fiind parte integrantă a kitului identitar. Spectacolul pielii şi al monstruozităţii este completat de aspecte ale naţionalităţii, prin multitudinea imigranţilor, postură caracteristică protagonistului şi a lui Grace, care complică problematica monstrului postmodern. Ambiţia corpului monstruos nu este de stabilizare a celuilalt ci de chestionare a raporturilor binare eu – celălalt, nativ – străin, femeie – bărbat.

Bibliografie selectivă

1. Adams, Randy, *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2001

2. Anzieu, Didier *Le Moi-Peau*, Paris, Editions Dunod, 1985

3. Atkinson, Michael, *Tattooed: The Sociogenesis of a Body Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2003

4. Bogdan, Robert, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1988

5. Braunberger, Christine, *Revolting Bodies: The Monster Beauty of Tattooed Women*, NWSA Journal, Vol. 12, No. 2, 2000

6. Caplan, Jane, *Written on the Body: The Tattoo in European and American Culture*, Princeton University Press, edited by Jane Caplan, 2000

7. Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1991

8. Hall, Sarah, *Michelangelo Electric*, Bucureşti, Ed. Humanitas, trad. Sanda Aronescu, 2006

9. Pop, Doru, *Ochiul şi corpul. Modern şi postmodern în filosofia culturii vizuale*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2005

10. Sanders, Clinton, *Customizing the Body: The Art and Culture of Tattooing*, 1989

11. Shildrick, Margrit, *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, London, Sage, 2002

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

MODERNISM AND MODERNITY IN AUREL GURGHIANU`S POETRY

Szabo Zsolt
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The structure of his poems and themes tackled by Aurel Gurghianu in his creations prove the lyrical poet modern spirit of innovation and its willingness in Romanian poetry. His poetry has cryptic language based on allegories and symbols, it has a simple, short exposure followed by a dialogue with replicas which added a ritual of resurrection and rebirth aggrandizement. The irreversibility of time it`s not creating anguished for the poet like the symbolist poetry, it is accepted serenely over time and assumed by poet.

Keywords: innovation, willingness, cryptic language, allegories, symbol.

Din punct de vedere al organizării interne, poezia lui Aurel Gurghianu, cea anterioară volumelor *Poarta cu săgeţi* şi *Temperatura cuvintelor* pornea de la un principiu muzical-simfonic, o melodicitate aparte asociindu-şi elemente asemenea ori consonante: rezultatul era o incantaţie verbală. După numeroși poeți când vulcanici când sentimentali, Aurel Gurghianu poartă amprenta năzuințelor de recuperare prin artă a ființei de sub influența agresivă a istoriei și de reașezare a ei în miezul universului. Putem numi trei volume de poezie ale poetului care indică fixarea definitivă a sa într-un loc de frunte al poeziei române contemporane. Aceste trei volume sunt: *Orele și umbra* (1980)*, Numărați caii amurgului* (1982) *și Diagnosticul străzii* (1985). Putem remarca faptul că începuturile lui Aurel Gurghianu în universul liric sunt marcate de primul volum, *Drumuri,* care are un titlu sugestiv pentru viitoarea carieră în ascensiune a poetului. Acest „drum" a însemnat dorința de a identifica noi formule lirice, de a pătrunde pe un teritoriu necunoscut. Cele trei volume de poezie apărute în anii optzecismului demonstrează faptul că Aurel Gurghianu a atins performanțe necunoscute până atunci pentru că esența poeziilor din cele trei volume deschide largi ferestre spre poezia viitorului. Totodată putem spune că poezia ultimelor decenii ale secolului al XX-lea îi datorează foarte multe ardeleanului Aurel Gurghianu.

Spre exemplu, poezia *Între lanuri*[1] ilustrează o atmosferă liniștită, specifică liricii lui Gurghianu, centrată în jurul a două motive: ielele și lanurile. Primul motiv se referă la cunoscutele făpturi supranaturale numite Iele, „zâne ale văzduhului silvic și campestru, care îi urăsc pe creștini întrucât tatăl lor, Rusalini- Împărat a îmbrățișat creștinismul”[2]. Al doilea motiv, motivul lanurilor putem spune că este în antiteză cu primul deoarece simbolizează bogăție, fecunditate, belșug, antitetice cu răul și întunericul sugerate de iele. Lanurile sunt numite „superbe” iar ielele nu apar în acest cadru natural deoarece nu pot fi identificate exact de poet, sunt așteptate, amintite dar nu și prezente. Acest motiv al ielelor mai poate fi identificat și într-o altă creație lirică a lui Aurel Gurghianu intitulată sugestiv *Ielele*[3] ilustrează pasiunea lui Gurghianu pentru gândirea de esență folclorică. Două sunt forțele contrarii care se confruntă, Ielele agresive „ cu bricegele deschise” – semn al unei mari degradări morale- și, de cealaltă parte, pasărea Ioan reprezentând forța spiritului, a cuvântului, a profeției, în stare să ardă chiar și ierburile. Ioan nu poate fi altul decât autorul *Apocalipsei* care este alesul revelației din insulele Patmos, propovăduitorul Logosului.

Găsim deseori, în opera lui Gurghianu, destule asemenea personaje stranii, uneori aparent inocente, alteori chiar demonice, care vor, parcă, să ne amintim că trăim necontenit într-o lume de mari contraste. Observăm că nu avem de-a face cu o simplă portetizare**,** ci cu o ştiinţă proprie lui Aurel Gurghianu, la limita dintre real şi fantastic. Poezia are un limbaj criptic bazat pe alegorii și simboluri, asemenea cărții vizate. Are o structură simplă, o expunere scurtă în ton biblic, urmată de un dialog, cu replici care inserează un ritual de preamărire a învierii și renașterii. Poezia i-a fost dedicată lui Ioan Alexandru, amintit de scriitor și în tabletele sale, fost colaborator al revistei *Steaua*, putem spune că acest poem este o aluzie la poezia soteriologică a lui Ioan Alexandru.

Putem spune că autorul observă oameni şi lucruri, însă el nu rămâne doar la o simplă percepere a lor; privirea sa îi scoate din anonimat, le transmite, am putea spune, sensibilităţii. După volumul „*Curenţii de seară”*, poetul pare puţin obosit în ceea ce priveşte creaţiile sale lirice, pentru că lirica trece într-un plan secund. Înstrăinarea lirismului în proza foiletonistă, publicată între timp, nu înseamnă epuizarea sensibilităţii poetului. Gurghianu relevă o sensibilitate şi în creaţiile epice, unde dă dovadă de un surprinzător gust al aventurii.

[1] Aurel Gurghianu, *Biografii sentimentale*, Editura Tineretului, 1978, p.82
[2] Cf. Romulus Vulcănescu, Mitologie română, București, 1987, p. 428
[3] Aurel Gurghianu, *Orele și umbra, Editura Eminescu, București, 1980, p.27*

În creaţia lui Aurel Gurghianu din *Liniştea creaţiei* şi *Strada vîntului,* reprezintă un moment ce marchează posibilitatea previziunii atitudinii lirice din *Poartă cu săgeţi* şi *Temperatura cuvintelor*. Se observă o mai mare tensiune, sondarea zonelor nelineare, ale subteranului plin de simboluri, diversificarea emoţiilor, farmecul evenimentelor ori lucrurilor inedite, voluptatea solitudinii. Poetul peregrinează într-un spaţiu de unde extrage o simbolică aparte, generată, de diversitatea spirituală ori mozaicul plastic. *Biografiile sentimentale* conturează mai exact o interiorizare a poeziei, abstragerea creaţiei lirice spre individ. Este un mod de atingere mai directă, mai discretă a esenţei poeziei. Cînd nu se alunecă prea mult în simple comunicări sentimentale, „biografiile" rămân în zona adevăratei poezii, poetul trăindu-şi şi liric vârstele.

În volumul *Orele și umbra*[4] poetul surprinde un joc dramatic al orelor și al umbrelor. În poezia *Clipe* [5] ne sunt prezentate două imagini oximoronice: imaginile vechi și imaginile noi: „galben pământ”, „degetul morții”, „inima ce nu intră în somn decît o singură dată”. Pământul galben amintit în această poezie este o aluzie la râpele galbene iar culoarea galbenă sugerează o stare depresivă, bolnăvicioasă. În *Conclavul calotelor*, poetul plăsmuiește o confuzie dorită între oameni și necuvântătoare, animate și inanimate. În această poezie Gurghianu accentuează un sentiment care provoacă o devastatoare dezordine în lumea reală la care el participă ca simplu spectator dorind parcă să-și accentueze neputința în situațiile conflictuale din lumea reală. În locul luminii, poetul preferă, acum, un alt mediu: „Îmi place noaptea/ căci e atleta nebunilor/ și sare peste traverse/ c-o grenadă de aur în dinți” iar în acest spațiu al nopții apar, în locul personajelor pitorești de altădată umbre incerte și umbre certe: „Umbra cuiva trece pe lângă zid (...) O fată pr lângă o poartă noaptea/ Pare un imens fluture”. Nemaintâlnit în poeziile sale, până la publicarea volumului *Orele și umbra* este morbidul „Noaptea, când e negură/ ți s-arată prin somn,/ vine la ușă- și-apasă cu mâinile moarte/ pe sonerie”. Toate aceste elemente sunt într-o căutare continuă, asemeni Bătrânului măturător care „așteaptă să-i cadă în dreptul măturii o stea” . Maladii și suferințe, cunoscute și necunoscute, bântuiesc abia perceptibil universul poetului. O altă imagine morbidă este văzută din unghiul de vedere al poetului, el vede „mari grămezi de crini fortificați”.

Următorul volum de poezie, *Numărați caii amurgului*[6] este scris sub aceeași zodie a umbrelor ca și volumul anterior. Poetul captează atenția cititorului în direcții vechi și noi

[4] idem
[5] Ibidem p.6
[6] Aurel Gurghianu, *Numărați caii amurgului,* Cartea Românească, București, 1972

reușind astfel să surprindă noi semnificații. Sentimentul extincției greu de reprimat, imagini din biografia proprie, imaginea ciotidianului atenuată de un văl al fantasticului, lumea contrastelor. Cotidianul intră masiv în poem împreună cu ființa vulnerabilă și cu multitudinea de frământări. De pildă, în poezia *Fragment citadin*[7] poetul ne oferă o imagine nu tocmai pozitivă dar nici negativă total a realității cotidiene în care trăiește:„Ajuns sus în clădire./ Ferind femei cu picioare umflate./ Bătrâni cu astm, spre biroul de pensii./ Cetățeni care urcă la ADAS./ necesitățile lumii moderne./ Puțin alcool...” Minuțiozitatea cu care ne sunt transmise aceste imagini specifice societății în care trăiește poetul denotă faptul că Aurel Gurghianu stăpânește tehnica detaliului, utilizată mai întâi de Călinescu, atât de necesară pentru crearea imaginii dorite și transmiterea cu exactitate, către cititor, a contextului cât și a sentimentelor percepute de poet. În acest volum identificăm două teme care predomină de la început până la sfârșit: timpul și erotica. În poeziile din acest volum, Gurghianu transpune timpul în sentimente, elemente sau fapte. Ireversibilitatea timpului nu-i creează angoase poetului, precum în lirica simbolistă, este acceptată trecerea timpului și asumată cu seninătate de către poet. Expresivitatea imaginilor reușește să mascheze drama iscată de sentimentul apropiatei treceri iar percepția pozitivă a tempora mutantur ne dovedește seninătatea cu care tratează poetul trecerea timpului: „aud cum se rup norii/ cum crește oul în păsări/ cum fierul îmbătrânește, cum se-negrește țărâna - / aud cum asudă oglinda,/ cum masca-și tocește surâsul,/ cum ochiul își schimbă culoarea, cum părul se face de iarbă -/ aud cum se-ntinde girafa/ să ne pască puțin”.[8] O altă componentă semnificativă, în acest volum, o constituie memoria, de care s-au lipit imagini pline cu semnificații din perioada copilăriei petrecută în satul Iclănzel. Acea perioadă îi oferă poetului teme de meditație. Semințele, într-o necuprinsă diversitate, vor să simtă sensul vieții, urmarea suflării divine de la începuturi până la sfârșit, asupra a tot ce e viu. Poetul o numește „durerea de-a crește murind”, un joc de cuvinte cu tentă filosofică prin care poate fi definită existența umană. Strada, forfota, orașul sau agitația bulevardelor par a fi cu oglinzi, asemenea unui obiectiv fotografic care caută imaginea perfectă într-o imperfecțiune definită în stilu-i caracteristic.

Aurel Gurghianu este diagnosticianul străzilor pe care le evocă în creațiile sale; chiar și liniștea suspectă este examinată de poet: „Nimic nu se-aude/ doar pietrele vechii cetăți/ cum se crapă și cad./ O pasăre tristă/ se zbate să scape din spini/ aproape goală de pene”[9] În același

[7] Idem, p.66
[8] Ibidem p.91
[9] Aurel Gurghianu, *Diagnosticul străzii,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, p. 87

timp identificăm o imagine apocaliptică a dezmembrării Cetății iar dezolarea acestei ipotetice prăbușiri este accentuată de pasărea tristă care încearcă să găsească o scăpare din fața inefabilului. Poetul analizează profunzimile, dincolo de ceea ce percepe ochiul; realitatea devine mai acută, mai viguroasă în text decât în fața ochilor pentru că imaginea operei de artă surprinde și nuanțe și linii pe care ochiul nu le poate înregistra. Irina Petraș afirmă că „Poezia lui Aurel Gurghianu este o răsfrângere melodică, discret tulburată de asonanțe, a existenței diurne, un echilibru liric între cuprins și necuprins, între tot și parte”.[10]

Poemul *Urmele* este străbătut de un discret fior metafizic, asociat presentimentului stingerii inevitabile, iminența morții. Din tot timpul pe care omul îl traversează, rămâne în final o țesătură de urme, fixate pe materia sensibilă a memoriei. Trasate pe acest pergament neperisabil, s-ar părea că asupra lor nu mai poate acționa nimic. Este însă o aparență, urmele încep să devină difuze, întrucât se așază ca o zăpadă caldă, odihnitoare, peste certitudini și incertitudini, peste ziduri dărâmate și nedărâmate, peste picătura de fericire și, deopotrivă, peste marea de amar. Sub această imagine, memoria este acoperită în asemenea măsură încât, în unele momente nu mai poți distinge esențialul de neesențial. Îndoielile sufletului pot avea efecte tragice în conștiință. Apare impresia izgonirii din propria lucrare, din propria viață iar căutarea unui punct de sprijin salvator în propriul trecut devine o adevărată provocare. Peste aceste neliniști dramatice de îndoieli, de instanță supremă a conștiinței sub agresiunea uitării apar aceleași mâini vindecătoare „din nevăzut”. Urmele marchează aspirațiile omului care trece pentru a se descoperi pe sine însă fără să reușească pe deplin.

Într-un studiu critic, Dumitru Micu îl vede pe Aurel Gurghianu altfel, îl percepe ca fiind romantic, alură transpusă în stări de spirit și priveliști provinciale citadine care ar putea avea ecouri de simbolism românesc de inspirație moldavă: „Până la *Temperatura cuvintelor* (1972), Aurel Gurghianu romantizează stări de spirit și priveliști provinciale citadine de categoria celor din simbolismul românesc de inspirație moldavă. Cu acest volum, el a luat-o, surprinzător, pe o cale opusă, cultivând expresia amuzicală, complet desentimentalizată, dând o poezie de pură notație (sumară, laconică, adesea abstrusă), cu situații din sfera cotidianului, dar bizare, incerte, eteroclite, absurde, de discontinuități, asocieri ilogice, vorbire în doi peri. Multe poeme par mai curând bruioane, însemnări ale autorului pentru propriul uz, schițe de mesaje fără destinatar.”[11] Până la apriția volumelor *Poarta cu săgeți* și *Temperatura cuvintelor,* poezia lui Gurghianu se

[10] Irina Petraș, *Literatură română contemporană. O panoramă,* Ideea Europeană, București, 2008, p.453
[11] Dumitru Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea,* Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p.175

definea ca o incantaţie verbală sau o construcţie descriptivă ridicată pe un fundal dramatic presupus şi estompat. Ulterior ea s-a decis la totala luciditate a suferinţei înţeleasă şi practicată ca o culme a participării, ca proba de foc a autenticităţii acestei participări. Gestul său poetic nu constă nici în redescoperirea tradiţiei, nici în eliberarea versului de chingile expresiei impersonale, ci în presentimentul acut al înaintării prin jertfă. Astăzi, poezia lui ne apare înfiorată de conştiinţa lucidă a degradării treptate a idealului în real *(Moartea căprioarei),* mergând, pe alocuri, până la a fi copleşită de teroarea existenţială; şi totuşi, această linie aparent descendentă îşi află nu atât compensaţie cât soluţie pozitivă în la fel de acuta conştiinţă a victoriei poeziei, ca simbol al disponibilităţilor umane.

Şi totuşi, această experienţă, compensată prin ulterioara victorie a poeziei, mai mult decât o sursă de influenţă, rămâne, pentru adevărata linie valorică a versului nostru, un simplu şi profund totodată exemplu singular. Asumarea perspectivei dramatice în poezie nu poate fi un gest de mimetism; ori, dacă este, nu poate însemna altceva decât goală imitaţie. Asumarea unei astfel de perspective în poezie presupune, condiţionat cu necesitate, un act de experienţă personală. Nici chiar implicaţiile artificialului ca, de exemplu, într-o poezie de profund dramatism cum este cea a lui Mircea Ivănescu, nu contrazice această cerinţă organică; versul lui agitat transcrie ravagiile suferinţei închipuite, dar imaginaţia însăşi este un eveniment sufletesc răscolitor şi autoritar, care egalează, în intensitate şi amploare, orice dramă trăită. Tema poeticii lui Gurghianu este autoritară, este legătura cu spaţiul originar, în conştiinţa deplină a dilatării de semnificaţie de la *acasă* la *cetate* şi apoi la *oraș,* orașul reflectând, pentru poet, realitatea umană cea mai profundă.

„Lirica noastră contemporană, cum este natural, nu se poate depărta, în confruntarea ei cu universul problematic al cotidianului, de la direcţia generală a soluţiilor tradiţionale, ale căror puncte principale le-am remarcat şi care ar mai trebui completate cu enumerarea unor poeţi precum Ion Pillat, Adrian Maniu, V. Voiculescu, B. Fundoianu, apoi Aron Cotruş, Mihai Beniuc sau Aurel Gurghianu precum şi numeroşi alţii din aceeaşi familie de spirite. În cadrul ei, poezia lui Aurel Gurghianu se distinge prin cea mai pregnantă şi încărcată de semnificaţii detaşare a motivului. Venit din universul cîmpiei mureșene, dintr-o spiţă de ancestrală ascendenţă ţărănească, autorul *Zilelor care cîntă* anulează rapid iluzia compartimentării regionaliste a liricii noastre: cîntecul său este grav şi sobru, asemeni cîntecului unui ardelean; de fapt, este expresia unei lumi ţărăneşti, constituite din mare vechime, ajunsă la stadiul fixării

unor relaţii şi caracteristice în permanenţe cu aspect de severă nobleţe."[12] Viziunea poetică a lui Aurel Gurghianu nu poate fi interpretată pe o linie unică. Asemeni marii Poezii, ea răsună de ecouri şi sugestii. Aurel Gurghianu, este dincolo de filozofare, dincolo de evocare, de plasticizare, acel ceva misterios care tulbură uneori sintaxa, motiv pentru care îl putem încadra în poezia modernă, aducând chiar neînţelesul, dar nu ca pe un factor negativ, cu semnul minus, ci ca un participant activ, oficiind comunicare, aşa cum această melancolie este născută din lauda perfecţiunii: Printre clădiri mai vechi,/ trecea poetul zilnic/ spre locul de muncă./ Se simţea ocrotit:/ în stângă zidul din Evul de mijloc,/ în dreapta bătrânele case,/ în faţa lui la distanţă iarăşi un zid./ Nu căuta la cele din jur.[13]

Faptul că poeţii unei epoci se încadrează în schema simplă ori mai complicată a unui tablou tipologic este cât se poate de firesc. Actul critic preocupat doar de geografia acestui tablou rămâne la aspectele de suprafaţă ale fenomenului poetic; o coborâre spre adâncuri presupune asocierea unor alte puncte de vedere şi, implicit, a unei metodologii diversificate. O direcţie a poeziei noastre contemporane se distinge cu evidenţă şi prin contrast pe linia unei investiţii de încredere în virtuţile expresiei directe; această atitudine presupune, desigur, luarea în considerare, pe alte trepte calitative şi în alt coeficient, a problemei realului.

Cea mai însemnată calitate a poetului corespunde unei rare predispoziţii, de transcriere lirică : vocaţia naraţiunii. Aurel Gurghianu ar fi vrut să fie dintotdeauna un povestitor în ritm poetic, considerând că totul pe lume este o poveste, chiar şi propria sa existenţă : „Ar fi în firea lucrurilor să vorbim : / dar ce să vorbim / E o simplă Poveste, / iar anii mei sînt acuma 50 !" Pe această credinţă, cuvintele insele se separă de sensurile încătuşate şi trăiesc liber, se regăsesc într-o meditaţie sonoră. Există în acest sens o artă poetică, a doua şi ultima, pe care, în marele său secret, o semnează : „Mîntuit de cuvinte, / nu le mai caut sensul; / ,..cu cuvinte ca ale noastre.., / (şi cu virgule, poate!) / Mai Marele mi-a şoptit / că multe se pot întîmpla." In consecinţă, nu se mai teme să noteze pur şi simplu fragmente de memorie, întâmplări, cu un „profesor" sau cu o fată dela ţară, sau cu o umbrelă neagră şi cu una roz, universul necenzurat al cuvintelor. La urma urmelor, în orice povestire nu contează atât miezul faptic al lucrurilor, cât „duhul" spunerii ce poate ajunge fără îngrijorare la o stare ludică. *Ludică* se şi numeşte un poem, în care nu se petrece nimic, dar se consumă o respiraţie a vorbei : „Oare Aztecii purtau catalige / sau cineva de la Meiomar ? / Scoateţi batistele / şi le răsuciţi / în formă de pîlnie." La

[12] Mircea Tomuș, *Istorie literară și poezie,* Editura Facla, 1984, p.171
[13] Ibidem p.71

fel de inutil ar fi să se caute cheia unei! (*Criptograme)* ; „Binecuvîntat pistil al întoarcerii / în vară ! / Fără tine suferă / musca / (şi gîndul meu obosit) / pe creanga / arborelui aproape uscat." Cu aceasta bucuria ascunderii este definitivă." Cu ea revine pe străzi, în cîntec : „Gaudeamus / se-aude pe străzi. / Cuvinte latine / strigă / şi conjugări / de care nu-şi dau seama, / sori galbeni / bolnavi de Istorie... // Poeme de noapte..." Eliberat poetul îşi desenează un autoportret în *Acest oraş,* in pragul împlinirilor, atâtea câte i-au fost date printre frustrări şi amînări voluntare : „O, parcuri / în care iubirile mele au cîntat / ca privighetorile oarbe, / am vrut să devin pentru voi / arlechinul stîmbîndu-se / pe după copaci. / Străzile îmi cunosc trena de umbră. / . Pleoapele nocturne ale caselor / şoptesc în urma mea : / — Aici îţi vei sfîrşi destinul, poete, / vechi pîrcălab / ce porţi cu tine. cheia Cetăţii!"

Simfonia străzii continuă în *Orele şi umbra* (Editura Eminescu, 1980). Dar strada începe să primească semnificaţii noi, din sfera complexă a timpului. Nu întâmplător poetul împinge ora plimbărilor spre seară şi întuneric, Jocuri de constelaţii iau locul umbrelor cotidiene, iar ceea ce se mai întâmplă la nivelul străzii se adânceşte în întunecimi. Fără nici o spaimă parcurge medii halucinante, ascuţindu-şi simţurile ; „Noaptea, scîncetul vîntului / Vine de nu prea departe, / Se culcă pe geamuri, / Pe zidul din spatele casei. / Scutură conuri de brad / Şi apa le duce la vale / Uitîndu-le apoi într-un mii, / Colcăind de fosfaţi". Aurel Gurghianu nu mai are însă răbdarea să urmărească îndelung scenele străzii. Pe de-o parte începe să se retragă tot mai des în„ casă", pe de altă parte naraţiunea, tot mai ispititoare după succesul din *Terasa,* jurnalul său zilnic, îl obligă la lărgirea spaţiului de meditaţie. Sistemul de relaţii, adesea culte, îl face să înregistreze mai în fugă imaginile care mai demult îl opreau în loc. Realizează un film mai complicat, cu măturători, cu pietoni ciudaţi, întârziaţi şi rătăciţi, cu baruri şi ca-fenele pustii.

Sugestia şi simbolul, luând locul uimirilor retorice şi constatărilor din unele poezii ale primului volum, se dovedesc mult mai eficiente, prin funcţia lor estetică. Succesele şi perspectivele cosmonauticii, de pildă (tema la ordinea zilei, pe atunci), luminează mai adecvat semnificaţia, prin simpla notare a unor reacţii mute *(Bătrînul),* decât prin cea mai conştiincioasă naraţie, fie ea şi punctată de aşa-zise intervenţii lirice. Rezerva descifrată în ochii bătrânului, ce priveşte luna „cu religiozitatea prorocilor", gata să se descopere în faţa ei, „cui se descopereau poeţii popoarelor străvechi", alături de acele „tresăriri ciudate" din privirile nepotului, mai puţin prietenos cu tradiţia, amplifică, în dimensiunile largi ale lirismului contemporan, valorile simbolice ale faptului relatat.

BIBLIOGRAFIE

1. Gurghianu, Aurel, "*Strada vîntului",* Editura pentru literatura, Bucureşti, 1968
2. Gurghianu, Aurel, "*Ascult strada",* Editura Tineretului, Bucureşti, 1969
3. Gurghianu, Aurel, "*Poarta cu săgeți",* Editura Eminescu, Bucureşti, 1972
4. Gurghianu, Aurel, "*Temperatura cuvintelor*", Editura Dacia, Cluj- Napoca 1972
5. Cosma, Ana, "*Scriitori români mureseni*", Editura Bibliotheca, Târgu-Mureș, 2000
6. Cristea, Valeriu, "*Domeniul criticii*", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976
7. Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi*. Vol. 3, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984
8. Micu, Dumitru, "*Scurtă istorie a literaturii române",* vol.III, Editura Iriana, Bucureşti, 1996
9. Iorgulescu Mircea, "*Scriitori tineri contemporani*", Editura Eminescu, Bucureşti, 1978
10. Petroveanu, Mihail, "*Traiectorii lirice",* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974
11. Piru, Al., "*Poezia românească contemporană*", Vol.II, Editura Eminescu, București, 1975
12. Poantă, Petru, *Radiografii (I)* Editura Dacia, Cluj-Naspoca, 1983
13. Poantă, Petru, *Radiografii (II)* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983
14. Vasile, Geo, "*Poezia română între milenii. Dicţionar de autor*", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
15. Taşcu ,Valentin. *Poezia poeziei de azi.* Editura Junimea, Iaşi 1985

REFERINŢE CRITICE ÎN VOLUME

1. Eugen, Simion, *Scriitori români de azi* - Bucureşti: Cartea Românească, 1976-. - Vol.3. - 1984. - p.169-178;
2. Gabriel, Dimisianu, *Opinii literare* Bucureşti: Cartea Românească, 1978. - p.84-88;

3. Gh., Grigurcu *Ruralii rafinaţi: Poeţi români de azi* Bucureşti: Cartea Românească, 1979. - p.173-176;

4. Gheorghe, Grigurcu, *Existenţa poeziei*, Bucureşti: Cartea Românească, 1986. - p.311-317;

5. Petru, Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, Cluj-Napoca: Dacia 1973. - p.56-60;

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

INFLUENCES OF THE FOLKLORE NOVEL ON THE CONSTRUCTION OF THE PROTAGONIST OF MANOIL BY DIMITRIE BOLINTINEANU

Viviana-Sabina Brătuc
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The epistolary novel formula, which Bolintineanu employs, walking in Goethe's steps, is correlated in Manoil with the narrative strategies, the character types and the themes presented by the many dime novels written after 1848. The present analysis of these aspects also considers the way in which the autobiographic contamination redesigns the main character in point of the hybridisation of the literary prose of the time with the authenticity/honesty criterion specific to the Romantic literary discourse.

Keywords: dime novel, literary character, narrative strategy, authenticity

După cum se știe, între romanul popular şi cel elevat există atât diferențe, cât și similitudini: cel dintâi poate conține *documente de viață*, pe când celălalt selectează *romanescul*. Unul e burghez, cultivă mediile orășeneşti sau periferice; celălalt elogiază viața la țară şi se consacră eroticii, pasiunilor, analizei sufletului individual şi solitar. *Misterele din Bucureşti* ale lui Ioan M. Bujoreanu sunt relevante pentru prima categorie, *Manoil* şi *Elena,* de Dimitrie Bolintineanu pentru a doua. Teza socială e prezentă în ambele. În *Manoil*, Bolintineanu își deconspiră teoriile politice, ca Gr. H. Grandea în *Vlăsia sau ciocoii noi,* ca și opiniile sale și ale clasei de care aparține despre literatură. Evocarea vieții idilice de la țară, unde tradițiile sunt nealterate de influențe străine, în antiteză cu starea deplorabilă a orașului, unde oamenii își cultivă înclinările vicioase, jocurile de cărți, beția, corupția e o temă predilectă în epocă, prezentă și la Bolintineanu. La fel și condamnarea tinerimii, care își irosește energiile în activități mondene, inutile - care se întâlnește și în *Don Juanii de București* de Radu Ionescu. Rezultă de aici înclinația primilor noștri romancieri spre observație socială și senzațional. În comparație cu autorii traduși, Balzac, Hugo, Goethe etc., romanele autohtone poartă amprenta pionieratului, fiind dominate în clișee și stângăcii. Romanul popular al secolului al XIX-lea se bazează pe faptul că de fiecare dată încearcă să-și mulțumească cititorii, e interminabil, cu caracter improvizat, aduce rareori lucruri noi, preferând să combine abil pe cele deja ştiute

cititorului și întreținând astfel un reflex vechi de lectură. Romanul popular stoarce până la refuz biografiile personajelor şi potențialul epic al faptelor. Pentru a întreține vie flacăra unei inventivități de câteva decenii, romancierul trebuie să-şi recruteze eroii şi dramele din mai multe medii sociale, să diversifice planurile, să complice intriga.

Ca roman de mistere, *Manoil* împrumută, în a doua sa parte, tehnicile narațiunilor similare din literaturile occidental-europene, care apelau la anchete sociale și la peripeții palpitante: Paul Féval, *Misterele inchiziției***,** *Misterele căsătoriei, Misterele Londrei*, Eugène Sue, *Misterele Parisului*.

Apărut în 1855, romanul lui Bolintineanu este, la fel ca *Suferințele tânărului Werther* al lui Goethe, un roman epistolar (pe care eroul principal le adresează unui prieten, un anume domn B.) - întâiul roman epistolar şi sentimental din literatura noastră. Goethe e menționat explicit în roman: „Cum o văzui, făcui planul de a mi-o face metresă. Am înțeles că ea nu are sângele rece al Șarlotei lui Werter, ce plînta curechi, nici virtutea corneliei, căria i se rosese degetele torcând la lână”.[1] „Personajul principal e fiul unui boiernaş fără blazon, sărac (chiar dacă nu de tot) şi pe deasupra poet. Exaltarea de care e stăpânit, când începe să scrie prietenului său, şi-o explică singur prin trei împrejurări: *farmecul naturii*, societatea feminină şi bucuriile vieții de familie pe care, ca orfan, nu le încercase - «...eu nu cunoșteam ce fericire gustă acela care are o familie, pân-a nu mă naște, moartea a secerat pe tatăl meu; pân-a nu cunoaște lumea, maică-mea s-a dus după tatăl meu; am trăit și am crescut pân la vârsta aceasta, străin ca un copil picat din lună.» Ca povestire, *Manoil* împrumută, la nivel formal și nu numai, din romanele epocii, fie ele populare sau elevate. Recunoaștem, cel puțin în ceea ce privește stilul epistolar, modelul *Noii Eloise*, a lui Jean Jacques Rousseau, dar și pe cel goethian al tânărului Werther, modelul René, al lui Chateaubriand, dar și influențe din romanele doamnei de Staël, sau din *Misterele Parisului*, al lui Eugène Sue, respectiv *Misterele Londrei*, al lui Paul Féval. Particularităţile care vin din tot atâtea direcții diferite își pun accentul atât la nivelul narațiunii cât și în ceea ce privește construcția personajelor.”[2] După cum afirmă tot Manolescu[3], romanul sentimental, urmând modelul popular, își izolează protagoniștii - „Pe cât de agitat şi de populat e romanul senzațional, care caută dinadins mediile orăşeneşti, metropola, pe atât de aristocratic-retras este romanul sentimental, preferând viața la moşie, excursiunile şi vânătorile. Căci unul din orgoliile eroului său e de a socoti deşartă lupta pentru existență, în înfățișările ei comune şi

[1] Dimitrie Bolintineanu, *Manoil. Elena*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, p. 55
[2] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980, p. 83
[3] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980

care l-ar sili să se adune cu alții întru atingerea scopului”[4]. Manoil este un erou romantic tipic pentru romanul sentimental, înrudit cu *novella* veche: tânărul preferă natura şi compania elevată a femeilor. „Este un suflet pur, cinstit, fire sensibilă, bănuitoare, înclinată către melancolie și pesimism, având față de Werther și René ascendentul unui patriotism ardent (în prima parte a romanului!) Manoil are convingerea lui Rousseau că civilizația și cultura au corupt omul și l-au făcut nefericit.”[5] De aceea condamnă simbolic *cărțile* și *seninătatea oamenilor simpli*: „O, cărțile, iată începutul durerilor mele!...cum aș fi voit să fiu muncitor de aceeia care își trec viața în simplicitate și nu se comunică cu cugetările altora!”...[6] Se îndrăgostește de Mărioara, care îl înșală. Decepționat, pleacă la studii în străinătate, unde duce o viață de desfrâu, întorcându-se complet schimbat. Tânărul *onest, visător, patriot,* a dispărut, *lăsând loc unui cinic şi corupt*, ale cărui fapte se reflectă corespunzător dimensiunii etice explicite a romanului, în confesiunea lui Alexandru C., tânărul în antiteză cu care Manoil se definește: „Oamenii sunt răi, dacă m-oi asemăna lor oi merge înainte. Iar ei îmi vor întinde mâna de nu, mă vor zdrobi. ...Mă făcui ca ceilalți. Atunci veni rândul meu. Oamenii mă înșelară, îi înșelai și eu; mă disprețuiră, îi disprețuii și eu. Ce necuviință vezi în asta? M-am răzbunat! Răzbunarea este singura dreptate pe pământ.”[7]

În romanul sentimental, rangul aristocratic are o importanţă majoră. Ca urmare, disprețuitoare, Mărioara spune despre protagonist: „Manoil! un om care nu ştie a face decât versuri şi care nu are alta decât poezia! Care nu este pe potriva mea, nici după raportul nobilimei, nici după raportul bogăției"[8]. Personajului principal îi repugnă comportamentul imoral și inuman al lui Alexandru C. - abuzurile sale şi pentru cruzimea cu care îşi dezmoşteneşte surorile, trimițându-le la mănăstire, însă, pe de altă parte, în urma dezamăgirilor suferite în dragoste, se metamorfozează în partea a doua a romanului, chiar în Alexandru. Bolintineanu a vrut, de fapt, să satirizeze *influența nefastă a femeii în viața romanticului erou,* însă metamorfoza aceasta poate fi interpretată și ca un semn de parvenitism - „În literatura secolului trecut, parvenirea îmbrăca de obicei două forme: a aspirației de contopire cu lumea dorită şi a orgoliului plebeu: Balzac rămâne specialistul în cea dintâi, Stendhal, în cea de a doua. Dinu Păturică fiind, din acest punct de vedere, balzacian, personajul puerilului roman al lui Bolintineanu se comportă la început cu orgoliu stendhalian: al poetului. Nu se lasă lesne

[4] Ibidem, p 84
[5] Ibidem, p.84
[6] Dimitrie Bolintineanu, *Manoil. Elena*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, p.39
[7] Ibidem, p. 16
[8] Dimitrie Bolintineanu, *Manoil. Elena*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, p.32

asimilat. Are identitate precisă în lumea pe care o frecventează. Ulterior însă, fără multe fasoane, imită pe Alexandru în concepție şi în fapte, semănând bine cu orice "declasat" balzacian”[9]. După cum spune Ioana Drăgan[10], *Manoil e acel Erou din romanele populare, aureloat, izgonit din societate, pe care o recucereşte apoi dublu, căpătând atribute precum invulnerabilitate şi capacitate de metamorfozare. În plus, la fel ca în romanele populare, personajele feminine sunt liniare iar eroul negativ e pedepsit exemplar în final: Alexandru se sinucide*.

Pe de altă parte, trebuie menţionate mărcile realismului de tip balzacian – personajele sunt prezentate, la începutul romanului, într-o scenă a salonului, pentru a-i da posibilitatea scriitorului să le prezinte pe rând, respectând tipologiile epocii. Acum sunt caracterizate femeile din Manoil, tipologiile aparţin romantismului minor: Smărăndiţa – „... o frumuseţe rară, dar seamănă cu o floare ce în dimineaţa vieţei sale se înclină melancolică! ... un suflet plin de blândeţă, o inteligenţă superioară; multe cunoştinţe, mai ales pentru o damă din timpul şi din ţara noastră!”; Zoe – nepoata Smărăndiţei – „o copilă de cincisprezece anişori; chipul mătuşe-sei, dar strălucitor de frăgezime. Ai asemăna-o cu un bobocel de roză pe care fluturii încă nu-l bagă în seamă; plină de spirit şi de inimă ...”; „Mărioara - prietenă a Smărăndiţei: „o fată de boier mare, de 18 – 20 de ani; nu este prea frumoasă, dar drăgălaşă ca luna lui mai! ... vorbele ei răsună ca o muzică sublimă.”[11] Cea din urmă se va transforma într-o prostituată celebră, cu veleităţi criminale, și îl va duce la pierzanie pe Manoil. Cum în perioada paşoptistă şi postpaşoptistă, „în construcţia tramei narative, atât «romanţul» de senzaţie, cât şi novella melodramatică sau povestirea aventuroasă acceptă, ba chiar cultivă o doză mare de arbitrar, de neverosimil, supunând-o unui tratament de domesticire” pe gustul cititorului, personajul Manoil nu este liniar: „dus la pierzanie de Mărioara, femeia malefică, protagonistul va fi recuperat tot printr-o femeie, cea angelică, Zoe, care l-a iubit dintotdeauna în secret şi care îl protejează din umbră. Spre deosebire de Goethe, unde eroul se ruinează prin slăbiciunea sa, Manoil e victima unei femei, însă este și salvat prin efectul stăruinței altei femei. Dacă la Goethe este vorba de nefericire în amor, la Bolintineanu vorbim de ilustrarea atotputerniciei amorului feminine, care ucide și vindecă, degradează și înalță, nimicește și mântuiește”[12] „Pentru mine, o femeie este un lucru de neînțeles: amorul la ea trece ca un vis; în ceea ce-i

[9] Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 85
[10] Ioana Drăgan, *Romanul popular în România. Literar si paraliterar*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001, p. 130
[11] Dimitrie Bolintineanu, *Manoil. Elena*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, p.8
[12] Dimitrie Bolintineanu, *Manoil. Elena*, Postfață de Teodor Vârgolici, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, p. 333

drag, ea pe sine se iubește. Omul pentru dânsa este o mirază ce face să se prețuiască meritele ei; fără acest interes ea nu ar iubi, în scurt, egoismul personificat – iată cum înțeleg eu o femeie."[13]

Romanul cuprinde în a doua parte multe incidente nesemnificative, aspect senzaționale (acuzația de crimă adusă lui Manoil), arestarea, eliberarea, căsătoria cu Zoe și transformarea sa, la fel de ireală. Acțiunea nu evoluează în mod firesc: deznodământul idilic, ca în romanele pastorale, e surprinzător, nerezultând dintr-o logică internă a desfășurării evenimentelor - „Personajele sunt slab conturate, neadâncite psihologic, grupate în două categorii caracterologice aflate la antipozi, în contrast ireductibil: personaje pozitive, care întrupează numai calități la superlativ (Manoil – în prima parte – Zoe, Smărăndița, Ana, etc.), și personaje negative, însumând doar vicii, tot la superlativ (Alexandru C.)"[14] Când se încearcă transformarea lui Manoil într-un personaj mai complex, schimbările sunt bruște, fără o motivare psihologică. Bolintineanu încearcă o explicație, tot prin scrisori: prezintă decăderea parvenitismului, bun prilej pentru o critică serioasă a societății. „M-am aruncat în braţele tuturor dezmierdărilor – cei mai frumoşi cai albioni au avut onoarea să plimbe persoana mea pe cel mai frumoase strade ale cetăţilor italiene; vinul cel mai scump, bucatele cele mai rari au împodobit masa mea şi au îmbuibat stomahul meu, cele mai graţioase copile ale lui Pafos au încununat fruntea mea de flori şi de sărutări. Apoi dacă trebuie să-ţi spun şi aceasta, am stricat mai multe măritişe nepotrivite, ceea ce nu este un mic serviciu pentru umanitate"; „m-am convins că patriotismul este numai o fanfaronadă la cei mai mulţi; sau de nu, un egoism între mai mulţi indivizi. Acolo unde mi-e bine şi acolo unde-mi place, acolo este patria mea, şi este de prisos ca s-o iubesc, căci ea poate exista şi fără iubirea mea*";* *„*cel întâi lucru ce am făcut, ajungând în Bucureşti, a fost să întreb dacă se fac mari pierderi în cărţi. Mi s-a răspuns că se perd pe seară şi până la cinci mii ducaţi. Vestea aceasta m-a mai împăcat cu patria."[15] Manoil devine, în a doua parte a romanului, un Ruy Blas. Programul său este altul: „Voi face din mătuşica o Normă şi din nepoata o Adalgiță. Acesta va fi un mijloc sigur ca să scap de creditori..."[16] Finalul romanului ne rezervă însă o surpriză: îi e dată lui Manoil o a doua față, la fel de greu de explicat ca prima. Cumințit tot așa de brusc cum, mai devreme, o luase razna, el se însoară cu femeia iubită şi trăieşte fericit alături de ea: „ai zice că este o fată de cincisprezece

[13] Ibidem, p.13
[14] Dimitrie Păcurariu, *Dimitrie Bolintineanu*, Ed. Tineretului, București, 1969, p. 117
[15] Dimitrie Bolintineanu, *Manoil. Elena*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988, p.59
[16] Ibidem, p. 60

ani, atât inima lui s-a curățat, s-a nobilat, lângă femeia sa"[17] - constată naratorul care-i ia locul lui Manoil, în ultimul episod din roman. Sentimentalismul este specific literaturii burgheze romantice, așa cum moralismul era specific literaturii clasice a aristocrației. Și în cazul celorlalte personaje din Manoil, există influențe: femeia fără principii morale bine definite, manipulată cu ușurință de bărbați, ca Nordeanca din *Mistere din București* al lui I. M. Bujoreanu, e Mărioara din *Manoil*. Femeia înger, pură, castă, ca Zoe din *Manoil* sau Elena din romanul cu același nume al lui D. Bolintineanu seamănă izbitor cu Ioana și Safta, eroinele lui Alecu Cantacuzino – *Serile de toamnă la țară*.

Ca o noutate absolută în scriitura romanescă a epocii paşoptiste intervine procedeul *mise en abîme*[18], ce anunță revenirea morală şi sentimentală a eroului. Este vorba despre un vis în care lui Manoil îi apare Smărăndiţa, care între timp murise, mustrându-l şi, în acelaşi timp, sintetizând existenţa de până atunci a personajului masculin/anticipând revenirea lui spectaculoasă la ipostaza pozitivă de la începutul romanului. „Altădată tu erai floarea tinerimei noastre! Patria ta pusesă în tine atâta speranţă! ... inima ta era tânără şi plină de candoare ca o fecioară; câţi te cunoşteau nu puteau să se oprească de a te iubi ... iar astăzi, cel mai degrădat om nu s-ar crede stimat ca să-ţi strângă mâna; cel ce crezuse în talentul tău astăzi roşeşte că a putut avea o asemine cugetare; inima ta s-a îmbătrânit, s-a degradat şi nu mai poate să bată de acum înainte decât la fapte nefolositoare! ... pentru ce ai venit în casa aceasta? Vrei să amăgeşti pe Zoe; pare că roşeşti de a fi singur în felul tău, şi vrei să târăşti în tina în care te afli tu fiinţa astă tânără şi inocentă! ...”[19]

Piatra de încercare pentru romanul de intenție psihologică o reprezintă transformarea totală a personajului. În cazul lui Manoil, e vorba de o ruptură, de un spațiu alb. Eludat e şi procesul prin care se realizează a doua schimbare a personajului, din final: în ultima jumătate de pagină, cel ce scrie nu mai este Manoil, ci o mână necunoscută, (procedeul din Werther) care înşiră într-un stil sec consecința faptelor: „Manoil este însurat. Zoe îl iubeşte. Ei trăiesc la țară. Nu poți să-ți închipuieşti ce schimbare…”[20] Aşa-numitul roman de mistere din secolul al XIX-lea este, spre deosebire de acela sentimental, şi mai puțin aristocratic, şi mai puțin individualist. Nu se ocupă de *sufletul* indivizilor, ci de acela al societății înseşi, văzută ca un mic babilon, agitat, violent şi crud; paginile de contemplație, reverie ori analiză lasă loc celor

[17] Ibidem, p.108
[18] Simona Antofi, *Proza paşoptistă şi postpaşoptistă. Relecturi critice*, Ed. Europlus, Galaţi, 2008
[19] Ibidem, p. 67
[20] Ibidem, p.108

de acțiune. *Misterul* este în ele mai puțin al inimii decât al societății: la fel de tenebros însă. Manoil al lui Bolintineanu e un bun prilej pentru scriitor să critice sistemul de învățământ din pension sau să dezvăluie discuțiile despre literatură din epocă. „Va scrie aceea ce geniul său îl inspiră, suferințele patriei sale, durerile inimei sale…și ce va folosi? Exilul îl așteaptă, drept toată răsplătirea….Îi rămâne dar, pentru ca să placă, să scrie numai ode la zilele aniversare ale celor mari, sau sonete pe albomenele cucoanelor...iată cum se pierde un geniu."[21] Tot el reușește să se autociteze și să creioneze tabloul viciat al aristocrației bucureștene, cu petreceri deșănțate, cu jocuri ruinătoare de cărți, la care se antrenează deopotrivă femeile și copiii - „Ce coup d'oeil frumos! Pe fiecare masă câte două lumânări; împrejur jucători și spectatori, bărbați, copii și femei...Ce? Crezi că copiii și femeile nu joacă? Te înșăli, frate; acel ce nu joacă cărțile nu știe rostul vieții ...Nu știe a trăi... *"*[22] Prin Manoil, Bolintineanu face referiri și la viața grea a țăranilor (un țăran e închis de cârmuire pentru că nu putuse plăti o datorie arendașului moșiei, Tudora, fata țăranului, e necinstită de boierul Alexandru C. și înnebunește). Astfel, aceste tablouri care întregesc cadrul social al epocii, fac din romanul lui Bolintineanu, cu toate neajunsurile care țin de intrigă și compoziție, o scriitură interesantă și o încercare meritorie în perioada de pionierat a romanului românesc. „În partea a doua a romanului – scrie Marian Barbu – Bolintineanu este debitor mijloacelor epice din scrierile de mistere, anticipând <<misterele>>lui Bujoreanu și Baronzi. Scriitorul a încorporat o serie de elemente neverosimile, privind comportamentul lui Manoil, vizând ideea reabilitării sale. Aici însă, nu bărbatul, ca în romanele clasice de mistere, este cel care vehiculează <<totul>>, ci femeia. Ea, datorită nu numai instinctului, dar și experiențelor sociale, grijei de a oferi lecții umanitare, reușește să-l salveze de la drumul pierzaniei*."*

Dincolo de părțile bune și mai ales de cele mai puțin bune, romanul lui Bolintineanu deschide calea formulei romanului epistolar și reașează, pe o cale care se va dovedi deosebit de fertilă, tipologii romantice – minor romantice, dar bine primite de către publicul românesc – și scheme narative de succes în spațiul occidental – cu predilecție francez – de cultură.

Bibliografie:

1. Antofi, Simona, *Proza paşoptistă şi postpaşoptistă. Relecturi critice*, Ed. Europlus, Galaţi, 2008.

[21] Ibidem, p. 50
[22] Ibidem, p. 100

2. Barbu, Marian, *Romanul de mistere în literatura română*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1981.

3. Bodiu, Andrei, *7 teme ale romanului postpaşoptist*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2002.

4. Drăgan, Ioana, *Romanul popular în România*, Literar si paraliterar, Ed. Cărții de Știință, Cluj, 2001.

5. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.

6. Papadima, Liviu, *Literatură şi comunicare. Relaţia autor – cititor în literatura paşoptistă şi postpaşoptistă*, Ed. Polirom, Iași, 1999.

7. Păcurariu, Dimitrie, *Bolintineanu*, Ed. Tineretului, București, 1969.

8. Vârgolici, Teodor, *Dimitrie Bolintineanu şi epoca sa*, Ed. Minerva, București, 1971

„Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Excelență interdisciplinară în cercetarea științifică doctorală din România – EXCELLENTIA" cofinanțat din *Fondul Social European*, prin *Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013*, contract nr. POSDRU/187/1.5/S/155425."

THE POSTWAR PERIOD. COMMUNISM AND LITERATURE

Maria Lucreția
Sturtzu, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The basic idea of starting the proposed research is the fact that the common points of those which are part of the post-war and communist generation, represented by the literary value or non-value and, the existence in parallel of a few radical manifestations, specific for the communist period. Scientific and practical consequences of this research is not only to present an overview of the literature of that generation, with peaks and respective drawback but also emphazising the relationships between writers of the same generation, publishing groups and literary magazines that have devoted them.

Keywords: postwar, communism, literature, journalism, value

Obiectivul principal al cercetării îl reprezintă crearea unei imagini panoramice a uneia dintre cele mai reprezentative perioade literare ale culturii române, dacă nu neapărat ca valoare estetică, reprezentativă prin durata ei îndelungată, și anume perioada postbelică – anii comunismului. Se va urmări, în acelaşi timp, tot panoramic, şi existența revistelor literare postbelice.

Dorind să aruncăm o privire retrospectivă asupra vieţii literare a anilor 1948-1989, se cuvine să punctăm încă de la început faptul că perioada postbelică românească nu înseamnă doar comunism. Aşadar, a discuta despre literatura postbelică din anii comunismului, va însemna să ne referim la postbelicul cuprins între anii 1948-1989. General vorbind, marea parte a literaturii postbelice româneşti se suprapune peste deceniile comunismului, aspect care complică, spunem noi, şi îngreunează un proces de receptare şi interpretare, care ar trebui să rămână doar unul de factură estetică, până la urmă. Cu toate acestea, nu se poate face abstracţie de contextul socio-politic.

Paşii pe care îi face politicul asupra literaturii romane, începând cu 1948 declanşează mai multe direcţii, pe care le putem sublinia în continuare. Un prim pas care se cerea făcut a constat în *eliminarea modelelor*. Un al doilea pas făcut din prisma ideologiei de partid se ocupă de aşa numitele *concepte proletcultiste***.** Amintim aici de sintagme precum *realismul socialist*

– apărut o dată cu deceniul al şaselea. Literatura ce dezvolta acest nou concept, ar fi trebuit să ofere o imagine ce aparţinea propagandei comuniste. *Literatura pentru mase* constituie un alt concept de factură proletcultistă, care se referă la acel segment de literatură ce ar fi fost pe înţelesul tuturor. Talentul şi valoarea încetează să mai existe şi contează doar criteriului moral, a se citi *politic*, în fapt afilierea la partid era important, definitorie: „În acest moment crucial pentru istoria lumii, umanitatea nu se va lăsa înşelată de prejudecata talentului". (după Ana Selejan, volumul *Trădarea intelectualilor*). Consecinţele nu vor întârzia să apară, iar de subliniat ar fi ideile conform cărora trebuia privit „scriitorul, ca luptător social, (…). Apar şi altele, din aceeaşi familie. Ideologii partidului publicau lungi articole de „îndrumare" sau rapoarte la congresele organizaţiilor profesionale, ca U.S.A.S.Z. (*Uniunea sindicatelor de artişti, scriitori şi ziarişti*) sau la Societatea Scriitorilor Români. Ei se aflau angajaţi în „fronturi de luptă", formulă mobilizatoare care le plăcea foarte mult, aveau „strategii", ce se schimbau periodic. Odată, priorităţile solicitau impunerea culturii în sens unic, de care am amintit, necesitatea intervenţiei mai susţinute a tinerilor critici ideologi, popularizarea modelului cultural realist-socialist. Altădată, ordinea se modifica: 1. demascarea şi demolarea literaturii considerate decadente străine şi române; 2. impunerea noii literaturi bazată pe realismul socialist. Mai târziu, în 1948, apar „sarcini" noi: 1. combaterea „decadentismului imperialist", în special american, şi propaganda pentru modelul cultural sovietic şi din celelalte ţări-satelite; 2. revizuirea moştenirii culturale literare; 3. promovarea „literaturii de partid"; 4. critica „rămăşiţelor burgheze". În fine, un accent puternic se pune pe lupta de clasă, ca armă de luptă, ca principal instrument de analiză „literară". Cum se vede, ideile erau mereu cam aceleaşi, de fapt, lozinci propagandistice debitate cât mai des, cu patos „revoluţionar", până la saturaţie".(…)"[1] Ana Selejan, prin *Literatura în totalitarism,* volumele I-VI, aduce în discuţie toate aceste „idei propagandistice" care sufocau literatura deceniilor comuniste din perioada postbelică la care ne referim.

După cum regăsim notat și în paginile de istorie literară, anul începerii perioadei comuniste și în cultura română este 1948. „în linii mari, în lunile februarie-martie 1948 era pus lapunct sistemul prin care Partidul Comunist, prin intermediul Direcției de Propagandă și Agitație a Comitetului Central, să poată controla în mod eficient toate Direcțiunile din Ministerul Artelor și Informațiilor. (...) Direcția de Propagandă și Agitație lucra pe baza unor

[1] http://www.romlit.ro/literatura_romn_i_comunismul_ii

Planuri de Muncă elaborate de resorturile din subordine. Între acestea: Sectorul pentru Literatură și Artă și Sectorul pentru Presă.[2]

Este arhicunoscut, astăzi, faptul că înainte de 1989, fenomenul literar românesc s-a derulat sub un regim politic totalitar, care, de multe ori, i-a alterat caracterul specific, suprimând sau, în cazuri mai fericite, doar îngustând libertăţile, punând sub control și cenzură, într-o manieră sau alta, actul creației.

„Nimic din ce se întâmplă în procesul unei literaturi dezvoltate sub guvernare totalitară nu are o explicaţie naturală. Direct sau indirect, totul este replică, reacţie, ripostă, repliere defensivă, disperată sau inventivă, stratagemă de supravieţuire (...). Dacă în primul deceniu de comunism aparatul a impus o literatură de tip propagandistic, menită să spijine direct regimul, după aceea, mimând, vreme de încă trei decenii, normalitatea, el a contiunat să îşi îndeplinească şi altfel misiunea, controlând nu numai producţia editorială, ci şi conştiinţele gata a fi cumpărate, folosindu-se de mediocritatea grafomană şi de oportunismul etern intelectual, el a fost activ în organizarea de atrape, de piste false, de deturnări de energii. (...) Cu vremea, unii s-au lăsat pradă mecanismelor mistificatoare ale conştiinţei ameninţate, descoperind cu mândrie că e bine ceea ce fac, că au făcut-o şi alţii în epoci similare şi, aiurea, că important este să ai talent, că se poate conta pe imprevizibilitatea evoluţiei istorice a „sistemului de aşteptări”, care va favoriza, cândva şi selectarea operei lor. (...) A fost, omeneşte vorbind, peste putinţă ca scriitorii să reziste ispitelor respectabilităţii, jindului consacrării, poate şi din pricina impacienţei noastre temperamentale latine, avide de rezultate imediate, căci la capătul tunelului, nu se zărea, într-adevăr nici o lumină. (...) Cine doreşte să înţeleagă astăzi specificul literaturii de după 1948 şi evoluţia ei va trebui să ţină seama de influenţa tenace a factorului politic (...)”[3].

Perioada comunismului postbelic va începe cu anul 1948. „După abdicarea silită a Regelui Mihai, la 30 decembrie 1947, nu mai e loc decât pentru certitudini. Toate îndoielile creatoare dispar. Ca şi instituţiile culturale burgheze. Partidul-stat dirijează întreaga viaţă socială, politică şi economică. Religia, morala şi cultura sunt aservite ideologic şi practic intereselor regimului comunist. În limbajul de astăzi nu am putea considera acest regim drept unul fundamentalist, cu precizarea că religia pe care se bazează este una laică: o ideologie politică. E. Negrici a vorbit, în cărţile lui, despre „poezia unei religii politice”. Expresia se

[2] Vasile Cristian, *Literatura și artele în România comunistă,* Editura Humanitas, București, 2010, pp. 42-45
[3] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2003, p.11-15.

poate generaliza: toată cultura reflectă o religie politică. Regimurile comuniste sunt cele mai dogmatice din istorie, (...). Regimurile comuniste sunt singurele cu adevărat totalitare. Instrumentul principal, a fost, în cultură, cenzura, ca formă de opresiune (...) o cenzură *totală* (...), la toate nivelele, tematic, ideatic, stilistic, făcând din recomandare obligaţie, interzicând, amputând sau completând textele, exercitând cel mai eficient cu putinţă control asupra opiniei publice sau private. Nimic asemănător în toată istoria. (...)"[4]

Incepând cu anul 1948, regimul comunist îşi va pune amprenta asupra a ceea ce se numea creaţie literară. În lipsa adversarilor politici care nu mai existau, după desfiinţarea institutiei monarhice din decembrie 1947, orizontul politic românesc este redus doar la existenţa unui singur partid care nu va avea alt obiectiv măreţ decât de a îndepărta, de a dizloca întreaga societate românească de la tot ce ar fi putut însemna temei sau uz democratic. Reformele încep să se instaleze rând, pe rând, în învăţământ (este reformată chiar şi ortografia limbii române), în economie etc. Există păreri conform cărora nu ar fi mari diferenţe între viaţa literară din timpul comunismului şi viaţa literară dintr-o altă perioadă caracterizată printr-o societate liberă. Deşi ar fi existat un inconvenient, în esenţă este vorba de acelaşi lucru. ,,Dar ce este, în esenţă, această viaţă literară despre care tot vorbim? Înainte de toate, un spaţiu exceptat de orice îngrădire. Un teritoriu în care ideea de libertate nu suferă nici o constrîngere. De aceea literatura, adevărata literatură, întreţine în ansamblul fiinţei sociale ideea de libertate. (...) Capacitatea unui artist de a crea ceea ce crede el că e potrivit şi, în ultimă instanţă, ceea ce poate el mai bine, şansa de a se confrunta pe o ,,piaţă" liberă a ideilor şi valorilor estetice dispar o dată cu posibilitatea de a publica la o revistă sau o editură liberă. (...) Când toate aceste instrumente firești ale activităţii literare sînt naţionalizate, sînt supuse unui control unic, centralizat, de esenţă politică şi ideologică înainte de toate, personalitatea scriitorului suferă o ... castrare ireparabilă. Din acel moment dispare capacitatea de autoreglare a cererii şi a ofertei – şi, în felul acesta, a destinului individual pe care şi-l asumă orice autor de bunuri culturale. (...) O serie de alte consecinţe modifică radical, sub comunism, însuşi cadrul existenţial al exprimării artistice. (...) Scriitorii nu se mai grupează în redacţii, cenacluri după afinităţi, ci după cum îi organizează secţia de cadre a partidului comunist. Nu mai sunt promovaţi după merite şi abilităţi literare, ci după merite şi abilităţi politice. Structura vieţii literare nu mai este organizată exclusiv după criterii artistice, ci după calitatea ,,dosarului" personal sau a relaţiilor

[4] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Ed. Paralela 45, Pitești, 2008 pp.885-897.

în mediile politice sau scriitoriceşti/politice. (...) Revistele erau controlate de „partid şi de stat", editurile la fel. Învăţământul aidoma. Puterea stabilea tirajele, numărul de apariţii anuale et. Ea controla componenţa redacţiilor revistelor şi editurilor, mecanismele de difuzare pentru periodice şi pentru cărţi, chiar „audienţa" acestora (avea în mâinile ei întreaga circulaţie a „bunurilor culturale"). (...) În mîinile puterii se aflau mijloacele prin care se materializa canonul literar (manuale, prezenţe în Academie, premii ale instituţiilor de stat – singurele, de altfel, permise – pe scurt, tot ceea ce stabilea un prestigiu)"[5] – menţionează criticul C. Pricop.

În schimb, există şi părerea critică de la care pornind, aflăm că „ (...) se face eroarea de a se confunda perioada postbelică cu perioada comunistă. Lucru inexact. Aşa cum se ştie, între 1945 şi 1947 nu se impusese încă orânduirea socială susţinută de Uniunea Sovietică, (...) Nici măcar sub dominaţia comunistă nu se poate vorbi de o epocă unitară; în timpul ei se disting mai multe etape, fiecare cu propria atitudine represivă, reflectată, într-o manieră sau alta, şi în spaţiul literar."[6]

A studia literatura românească din perioada postbelică este un act îngreunat oarecum, faţă de studiul altor epoci privind peisajul românesc, datorită, în primul rând, lipsei unei perspective temporale. Dacă ar fi indicat să ne raportăm din punct de vedere cronologic, mai întâi asupra generaţiilor '50-'60, remarcăm o mai bună şi solidă vizibilitate asupra panoramei literare româneşti, decât atunci când ne vom raporta la generaţiile ulterioare, respectiv, '60-'80. Acest fapt se datorează în mare parte lipsei de implicare în analizarea sau comentarea respectivelor segmente de timp, din punct de vedere valoric. Critica propune o privire care se recomandă a fi mai îndepărtată de momentul literar în discuţie, tocmai pentru a se putea evita un subiectivism prea radical, care nu ar conduce decât spre o injustă ierarhizare valorică. Aşa cum precizează şi criticul C. Pricop, „...abia după două, trei generaţii se poate vorbi de o eliberare de jocul circumstanţelor. Evaluarea corectă devine posibilă atunci când pasiunile provocate de persoana autorului s-au stins, în imaginea generală fiecare element aşezându-se la locul său „de la sine". Or, unii dintre autorii operelor pe care ne propunem să le studiem sînt printre noi, îi impresionează pe cititori (inclusiv pe critici...) (...). Sigur, perspectiva estetică „sănătoasă", dar cam patriarhală prin ritmul pe care îl presupune, este înlocuită astăzi în multe cazuri de nevoia, (...), de a pune lucrurile la punct fără a sta prea mult pe gânduri, de a oferi publicului o cartografiere promptă a literaturii la zi. Până la urmă, trebuie să recunoaştem că în

[5] Constantin Pricop, *Literatura română postbelică. Preliminari*i, Vol.I, Editura Universităţii *Al. I. Cuza*, Iaşi, 2005, pp.20-21.
[6] *Idem,* p. 59.

cazul nostru nu avem de-a face cu scrieri şi cu autori validaţi din perspectiva istoriei. Or, o asemenea perspectivă este totuşi necesară pentru a înţelege de ce autori care în urmă cu „doar" două, trei decenii se aflau în prim planul vieţii literare azi nu mai trezesc decât interesul istoricilor literari... (...) Cazurile de acest gen nu sunt puţine. Putem include aici şi alte nume care în urmă cu două, trei decenii făceau să curgă multă cerneală în paginile revistelor culturale, iar astăzi sînt acoperite de uitare. (...)"[7]. Se poate da vina, din acest punct de vedere, nu doar pe o receptare eronată a unei opere, ci şi pe necunoaşterea contextului sau înţelegerea sa în mod greşit, fie voit, fie nevoit.

Ideea care ar trebui urmărită de critici, istorici, filologi etc., în studierea sau cunoașterea perioadei postbelice comuniste românești ar trebui să rămână cea referitoare la faptul că punctele comune ale celor care fac parte din generația postbelică, vizează valoarea literară, respectiv nonvaloarea. În paralel cu aceste două fețe ale esteticului, se pot lua în discuție, fără nici cea mai mică îndoială și existența unor manifestări radicale specifice perioadei comuniste. Însă, îndepărtarea de la conceptul valoric, în mod radical, până la anularea lui, așa cum o face comunismul, este un neajuns care sfidează pentru totdeauna conceptul despre artă și creație. Cu toate acestea, a face istorie sau critică literară presupune a te raporta permanent la istoria propriu-zisă. A face abstracție de aceasta, nu poți să descoperi valoarea, respectiv nonvaloarea unui scriitor, însemnând practic a-l eradica din spațiul și timpul cultural căruia îi aparține. Atât timpul istoric, la fel ca și spațiul, ajung de multe ori să cunoască adevărate crize de natură politică ori socială, care perturbă bunul mers al lucrurilor. O astfel de criză a provocat și comunismul în literatura postbelică românească. O criză prelungită, agonizantă, care a dispărut o dată cu 1989.

I. Boldea, într-un articol cu titlul *Criza și canonul,* articol care face referire la cartea Sandei Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune,* subliniază legat de ce a însemnat „criza" din literatura noastră care a luat naștere o dată cu infiltrarea comunistă. „Criza – notează el – are cu totul alte dimensiuni şi motivaţii şi se manifestă în doi timpi: mai întâi, repudierea sentimentului de criză resimţit de scriitorii occidentali, iar apoi instaurarea crizei propriu-zise, prin agresiune politică, prin inserţia dogmatismului şi suprimarea oricărei iniţiative individuale. Ce a însemnat, totuşi, instaurarea crizei în literatura română şi cea sovietică? A însemnat deturnarea literaturii de la natura sa proprie, mistificarea ei, pentru că valoarea estetică devine

[7] *Idem,* p.8.

cu totul secundară, în prim - planul operelor aflându-se imitaţia servilă şi artificială a unei realităţi cosmetizate ideologic, profund expusă demoniei dogmelor comuniste."[8]

În *România literară,* nr. 33 din 2008, Ion Simuț publică articolul cu titlul *Demnitatea intelectualului român*, articol care debutează cu o posibilă „statistică" a scriitorilor postbelici comuniști și necomuniști români. Concluzia sa este îmbucurătoare, deoarece proporția celor care au semnat pactul cu Partidul, în sensul de colaborare, ascultare și afiliere la ideile și practicile politice ale timpului, este mai mică decât numărul celor care nu au avut vreo empatie față de acestea. Deși considerăm că este destul de grea tranșarea exactă a acestor categorii, așa cum mărturisește însuși I. Simuț, respectivele puncte de vedere ce aparțin autorului rămân de semnalat în tema pe care o construim. „(…) nu toţi cei care au fost membri PCR au fost comunişti convinşi. În sfârşit, reflecţiile în aceşti termeni ar fi încâlcite şi cam fără rezultat unanim acceptat. Un gând însă trebuie formulat cu oarecare fermitate şi claritate: dacă luăm în seamă numărul de membri ai PCR, comunismul nu a ocupat niciodată mai mult de o cincime din conştiinţa acestei naţiuni. E grav dacă apreciem că aceasta a fost partea decisivă, dominatoare şi mutilantă pentru întreg, e mai puţin grav dacă ne gândim că a persitat continuu o masă tăcută, ostilă, regeneratoare, care explică posibilitatea schimbării radicale din decembrie 1989. Ies din aceste consideraţii generale, care îi vor face poate pe unii să zâmbească pentru simplismul lor. În fond, nu masele contează, ci elitele, când vorbim de ideologie şi oportunism."[9]

Așadar, care este criteriul după care putem fixa valoarea sau nonvaloarea unei generaţii literare ce a creat în cea mai problematică perioadă a societăţii noastre? Putem vorbi de o poezie sau de o proză postbelică și comunistă de o reală valoare? Putem vorbi doar de o poezie a Comunismului în perioada urmărită? De ce Poezie? – Exista în anii postbelici în concepţia colectivelor redacţionale din majoritatea revistelor de cultură o predilecţie pentru acest gen literar? „Cutumele cer ca fiecare generaţie să manifeste preferinţă pentru un anumit gen literar. Cel puţin o vreme, pînă cînd se vede că nu era chiar adevărat. De regulă, poeţii fiind mai sprinteni de picior, fiecare generaţie se propune mai întîi ca una de poeţi. Fără îndoială că nu doar din sprinteneala naturală a genului, ci pentru că poezia e, totuşi, «înainte» şi ea e prima care cristalizează o anumită sensibilitate, o anumită metamorfoză a acesteia şi chiar o anumită

[8] Iulian Boldea, *Critici români contemporani***,** Editura Universităţii *Petru Maior*, Târgu-Mureş 2011, pp. 193-194.

[9] http://www.romlit.ro/demnitatea_intelectualului_romn

viziune. Privilegiul acesta de «pionierat» poeţii încă nu şi l-au pierdut. Prima „impresie" lăsată de noua generaţie a fost o impresie conformă cu tradiţia: părea să fie vorba de o generaţie «poetică»"[10].

De ce nu proza sau dramaturgia? – Proza și dramaturgia erau mai puţin reprezentate în perioada discutată, dat fiindcă mai greu ar fi putut avea forma de *odă* sau *cântec* dedicat vreunui regim sau conducător?

Dacă poezia a fost genul preferat postbelic, atunci ea poate fi considerată integral o poezie asertivă sau există, ca în orice altă perioadă, o poezie bună, profundă – aşa cum există şi non-poezia? „Proba seriozităţii unei literaturi e dată de proză…; el continuă (vorbind doar de generaţia 70, parte a celei postbelice) spunând că şaptezecismul a fost o mare generaţie poetică. Mă îndoiesc că literatura română s-ar putea dispensa de creaţia lor. Mai ales că aceşti oameni scriau în condiţii diferite de cele de azi. Tot el susține: Generaţia mea a apărut pe fondul închiderii ideologice din 1971-1974 şi al crizei finale, de sistem, a comunismului... E generaţia care se maturiza pe fondul închistării ideologice şi a penuriei generale. Dar fusese generaţia care-şi făcuse studiile – liceale, universitare – în perioada de maximă extensie a libertăţii intelectuale din vremea comunismului, între 1965 – 1966 şi 1971-1972, cu precizarea că Universităţile n-au mai putut fi la fel de închise ca în perioada anterioară ... O generaţie care crescuse pe fondul unei anumite deschideri faţă de tradiţie, faţă de cultura universală şi faţă de limbile aparţinînd acelor culturi. Vorbesc de un fenomen de masă, nu doar din punctul de vedere al elitelor. În aceste condiţii globale, era imposibil să nu fie o generaţie cumva altfel decît cea anterioară, inclusiv din punct de vedere literar. Să nu uităm că e, totuşi, generaţia care a dat şi cei mai numeroşi disidenţi şi opozanţi la regimul comunist, comparativ cu toate celelalte „crescute" în comunism"[11].

Scriitorii generațiilor postbelice, din anii comunismului, nu au avut în vedere și autopromovarea, așa cum astăzi ni se pare legitim să gândim? Câți dintre poeții sau prozatorii din perioada comunismului nu au acceptat un pact comunist doar pentru a promova? Atunci, ca și acum, unui scriitor îi trebuie și recunoaștere publică, acceptare din partea cititorilor și a criticilor. Cum altfel ar fi fost luați în discuție fără să se autopromoveze, căci promovarea prin revistele de cultură ale timpului era închisă ori deschisă cu o singură cheie, cea a cenzurii sau a „aprobării de sus". „(...) e irelevant dacă o generaţie (mai firesc ar fi o promoţie, un val de

[10] Al. Cistelecan, *Note de pe margine* în „Vatra" 3/ 2009, p.25.
[11] Doman, Dumitru Augustin, *interviu - http://www.liviuantonesei.eu/category/discutii/*

scriitori) e fabricată de media, chiar de edituri sau apare prin combustie spontană din cenuşa literaturii precedente. Important e că ea spune (sau nu) ceva, că vine cu un limbaj nou şi desţelenează un teren, asasinează o comoditate de lectură şi provoacă (reacţii de orice fel). Se crede, azi, că promovarea şi, mai ales, autopromovarea e un păcat de moarte şi cei care se ocupă cu atare vrăji narcisistdiabolice trebuie biciuiţi la stâlpul infamiei."[12] Nu tot autopromovare s-ar fi numit o *odă* închinată *conducătorului iubit* în perioada comunistă, lucru căruia acum, în perioada post-decembristă, i se poate spune și altfel: „Câţiva poeţi ieşeni au reuşit să-şi oripileze colegii de breaslă în anii 1970-1980 prin convingerea şi intensitatea cu care „se infiltrau" în presa şi literatura vremii cu scrieri închinate cuplului prezidenţial.(...)[13], îşi aminteşte tot scriitorul şi publicistul ieşean Liviu Antonesei.

Ion Simuţ, într-un articol publicat în *România literară* sublinia ideea de la care am pornit şi noi în acest demers. „De ce nu există – spune el – o istorie completă a literaturii române pentru uzul epocii proletcultiste? Una care să vină până în prezentul imediat. Răspunsul mi se pare simplu: din acelaşi motiv pentru care nu există o istorie a Partidului Comunist Român. Cum o pluralitate de versiuni nu era admisibilă, era greu, dacă nu imposibil, ca forurile decizionale să cadă de acord asupra măsluirii istoriei într-un singur fel. Nu putea exista decât o istorie oficială, acceptată, difuzabilă, fie că era vorba de partidul comunist, fie că era vorba de literatură. Recomandări despre cum să se scrie istoria, inclusiv istoria literaturii, existau în epocă, dovadă fiind manualele, reeditările extrem de precaute, selecţiile de autori şi de opere. Aşa cum se practicau ediţiile de „opere alese" pe un criteriu primordial ideologic, se imagina o istorie pe alese, în funcţie de exigenţele construcţiei comunismului, numai că era greu de pus în pagină. Academia R.P.R. era însărcinată să scrie o istorie a literaturii române, lucrul a început sub coordonarea lui G. Călinescu, au şi apărut, într-un ritm extrem de lent, primele trei volume, dar sinteza academică nu a putut să se apropie de prezent dincoace de limita lui 1900."[14]

Dacă viața instituțiilor de cultură din perioada comunistă postbelică depindea doar de ceea ce hotăra Partidul, revistele sau publicațiile timpului fiind doar instrumente de propaganda comunistă. Evident că oricine ar fi ajuns la conducerea vreuneia dintre ele, astăzi nu ar fi decât blamat. Căci se presupune că doar cei care erau „pătați" puteau fi aleși să ocupe funcții.

[12] Florina PÂRJOL**,** *Destui tineri scriitori de astăzi sunt self-promoter-i,* în „Vatra" 3 / 2009, p.50.
[13] http://adevarul.ro/locale/iasi/antologia-rusinii-elena-nicolae-ceausescu-1_51cc3e56c7b855ff56d19daf/index.html
[14] http://www.romlit.ro/canonul_literar_proletcultist?caut=presa%20proletcultista

După cum știm cu toții, revistele literare au îndeplinit întotdeauna un rol important, dacă nu chiar esențial în orientarea, gruparea, acceptarea sau negarea activităților literare. Nici în perioada comunistă lucrurile nu au stat altfel, dar, este evident că fiecare revistă de cultură trebuia să „digere" ceea ce se impunea. La Cluj, București sau Iași au existat permanent reviste de cultură – *Almanahul literar*, devenit *Steaua, Tribuna*, *Iașul Nou*, devenit apoi *Iașul literar*, ca mai apoi să-i fie schimbat numele în *Convorbiri literare*, *Cronica* – tot la Iași, *Viața Românească*, *Vatra* – din Tg. Mureș, *Tribuna* – din Sibiu, *Ramuri* – din Craiova, *Astra* ș.a.m.d. Ceea ce trebuie subliniat însă, legat de perioada discutată de noi, regăsim punctat și de criticul C. Pricop. „Revistele și ziarele care plecau din tipografii spre cititorii români în primii ani ai dictaturii comuniste purtau (…), fie numele unor vechi publicații românești de stînga („Contemporanul", de pildă), fie, mai ales nume copiate după cele folosite în statul de la Răsărit, de unde venea lumina: „Tînărul Leninist", „Orizont", „Scînteia" etc. Tot ce ținea de viața culturală, de la Școala de literatură și Academie pînă la titlurile revistelor, tindea să devină copie obedientă a modelelor din țara sovietelor.(…)"[15] Fie că vorbim de anii lui Gh.-Dej, fie de anii care au urmat sub Ceaușescu, este știut acum că se urmărea permanent doar o „naționalizare" a tuturor bunurilor, inclusiv a celor culturale. Ziare, reviste, edituri, muzee – toate ajungeau puse la dispoziția celor care formau „poporul democratic", fără a se lua în discuție vreun drept asupra proprietății intelectuale, fără să se recunoască vreo elită creatoare de cultură. Până și titlurile revistelor cu programe vechi mascau acum dictatura ideologiei comuniste.

Dacă au existat printre scriitorii care au și condus reviste literare în perioada comunistă, și cu siguranță au existat, cei care făceau abstracție de „simplismul acestei ideologii", refuzând să privească măcar către preceptele comuniste, ei nu reușeau să susțină vreun alt tip de ideologie; însă niciodată nu ar fi reușit să aleagă vreo cale de întoarcere la programul inițial sau originar al acelei revistei, cum ar fi spre exemplu, *Vatra*, *Convorbiri literare* etc.

Bibliografie

1. Boldea, Iulian, *Critici români contemporani*, Editura Universităţii *Petru Maior*, Târgu-Mureș, 2011

2. Cristian, Vasile, *Literatura și artele în România comunistă,* Editura Humanitas, București, 2010

[15] C. Pricop, *op. cit.*, pp. 144-149

3. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Ed. Paralela 45, Pitești, 2008

4. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2003

5. Pricop, Constantin, *Literatura română postbelică. Preliminari*i, Vol.I, Editura Universităţii *Al. I. Cuza*, Iaşi, 2005

Publicistică

1. Cistelecan, Al., *Note de pe margine* în „Vatra" 3/ 2009

2. PÂRJOL, Florina, *Destui tineri scriitori de astăzi sunt self-promoter-i,* în „Vatra" 3 / 2009

Sitografie

1. http://www.romlit.ro/literatura_romn_i_comunismul_ii

2. http://www.romlit.ro/demnitatea_intelectualului_romn

3. Doman, Dumitru Augustin, *interviu*

- *http://www.liviuantonesei.eu/category/discutii/*

4. http://adevarul.ro/locale/iasi/antologia-rusinii-elena-nicolae-ceausescu-1_51cc3e56c7b855ff56d19daf/index.html

5. http://www.romlit.ro/canonul_literar_proletcultist?caut=presa%20proletcultista

IUSTIN PANȚA AND THE GENERATION OF THE 90S

Sînziana Șipoș
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: This paper argues the contribution of Romanian criticism to defining the '90s poetic generation. The term 'generation' had been used mostly in the 20th century, to divide the poetical movements which every decade, seemed to develop new specific features. Although during the communist era, it was justified and accepted by the literary world, after the revolution from December '89, things got complicated as freedom was gained and there was felt the need for change. So, critics started to deny the functions of the term 'generation', some of them arguing that it represents an old way of separating the different types of poetry. But although they dissolved the use of the 'generation' word, they could not find another term to replace it, in order to describe a structure of the poetry books which kept being released on the market.

Keywords: generation, poetry, poetic self, critic, communism.

Termenul de generație a fost pus în discuție de nenumărate ori de către critici, aceștia contestând sau exprimându-și vehement dezacordul cu legitimitatea sa. Dezbaterile s-au înmulțit în special după revoluția din '89, când libertatea individului nu a mai fost periclitată de regim. Confundat semantic de multe ori cu *promoție*, termenul *generație* a fost folosit din cauza apariției unei nevoi de a uni sub aceleași valori operele apărute în fiecare deceniu. În perioada ceaușistă justificarea existenței generațiilor poetice era dată de însăși politica regimului, care prin tratamentele de teroare instituite, instiga la revoltă, ce la rândul ei unea. Pe de altă parte, era dificil ca un scriitor să se afirme independent de un grup. Se formau în acest fel afinități comune care justificau unirea operelor poetice ale autorilor sub aceeași egidă. După decembrie 1989 nu au mai existat cauze suficiente, în opinia anumitor critici, pentru a determina această nevoie de unire care să motiveze apariția unei noi generații poetice. Însă dacă acceptăm această ipoteză conform căreia operele poeților debutați după 1989 nu prezintă suficiente trăsături originale comune care să-i plaseze sub egida unei noi generații, atunci întrebarea care apare este unde le încadrăm. Unii exegeți, precum Sanda Cordoș, susțin că generația '90 nu cuprinde o poetică de sine stătătoare, și că ar fi mai degrabă o prelungire (prin

promovarea acelorași valori) a generației anterioare, generația ’80. Pe de altă parte, Paul Cernat desființează cu radicalitate împărțirea pe generații după 1989, susținând că acest fel de clasificare face parte din vechiul sistem și introduce ideea necesității unui nou tip de împărțire, fără a-l denumi și a-l defini însă. Lucrarea de față își propune așadar să cerceteze în ce măsură mai este valabil termenul de generație după revoluția din decembrie ’89 și să studieze prezența trăsăturilor care fac din debutanții de după anii ’90 niște inovatori. Această investigație este necesară pentru a determina dacă poezia apărută după 1989 reușește să se desprindă de cea optzecistă, aparținând în acest fel unei noi generații poetice.

Unul din criticii care a susținut apariția unui nou val de poeți este Mircea Martin. Acesta a condus ședințele cenaclului Universitas, cenaclu în care s-au format în principal scriitorii nouăzeciști, a căror operă a fost validată din punct de vedere estetic și de către alți exegeți. Și totuși, criticul nu a realizat un studiu amplu în care să descrie particularitățile operelor poeților aparținători aceleiași grupări. În anii 80, într-un interviu luat de Titus Crisciu pentru *Tribuna*, mai precis, în 1987[1], Mircea Martin se declară un susținător al *promoției ’80:* „Această promoție (’80) se află acum în curs de afirmare și unitatea ei, pe deasupra diferențelor de «școală» sau de temperament, mi se pare evidentă, chiar dacă importanța nu-i este recunoscută de toată lumea. Această unitate stă, înainte de toate, într-o anumită poziție față de cultură. Și orice ar crede diverși autori de articole și note (injurioase ori numai bășcălioase), contribuția promoției ’80 va fi destul de repede validată de istoria literară națională.” Ferindu-se de a folosi termenul de *generație,* criticul semnalează devreme, din mijlocul evenimentelor, faptul că există o serie de trăsături comune care unește operele optzeciștilor într-un tot unitar. Încrederea în *această unitate* are la bază ceea ce exegetul numește *o anumită poziție față de cultură,* care este reprezentată în același mod de operele scriitorilor în discuție. Odată cu trecerea timpului, s-a dovedit că într-adevăr, istoria i-a păstrat pe optzeciști, care au devenit o grupare a cărei opere au fost reținute. Opțiunea de a scrie o lucrare amplă despre această mișcare, a cărei activitate se desfășoară în deceniul al nouălea, nu este pusă în practică de critic: „M-am considerat, de altfel, de la început implicat în devenirea unora dintre reprezentanții ei nu numai în scris, căci există și diferite alte moduri și prilejuri de a pune umărul la descoperirea de sine și afirmarea unui tânăr scriitor. Deși le cunosc îndeaproape opera de până acum, nu mă gândesc să le dedic o carte în exclusivitate. Asemenea cărți sunt mai convingătoare când sunt scrise chiar din perspectiva generației respective și la temperatura elanului ei creator. După câte

[1] Mircea Martin, *Radicalitate și Nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 442;

știu, ele, cărțile, există deja (am citit în manuscris una a lui Ioan Bogdan Lefter, alta a lui Mircea Mihăieș), urmează să fie publicate."[2] Așadar, deși consideră că are un rol important în devenirea acestei grupări, *nu numai în scris*, ci și în *descoperirea de sine,* Mircea Martin nu include într-un studiu dezvoltat caracteristicile comune care conduc la formarea unei unități. Argumentul pe care-l folosește este legat de posibilitatea de a scrie o astfel de lucrare din *miezul lucrurilor,* fiind mai *convingătoare* dacă sunt evidențiate din *perspectiva generației respective.*

Acestea erau argumentele aduse de Mircea Martin în perioada în care generația '80 își desfășura activitatea, lipsa dezvoltării unui studiu care să-i prezinte pe optzeciști fiind justificat prin lipsa unei viziuni dinăuntru a criticului; într-un alt interviu, luat cu zece ani mai târziu, de către Jenica Stănciulescu, raționamentele par să se schimbe. Exegetul prezintă o schimbare de perspectivă, afirmând faptul că lipsa scrierii unui studiu în care să fie prezentate trăsăturile ce unesc operele nouăzeciștilor într-un nou val poetic, se datorează dorinței de a nu dezvolta o critică de susținere: „Cenaclul (Universitas) a produs foarte mulți scriitori în al căror destin eu continui să cred. Evoluția lor mă preocupă, firește, dar nu în forma unei *critici de susținere*. N-am făcut lucrul acesta pentru că mi s-a părut nepotrivit și chiar puțin indecent. Relația mea cu acești tineri scriitori a fost una destul de apropiată, amicală. Am alcătuit la un moment dat o familie spirituală, încât a mă erija apoi într-un comentator «obiectiv», a emite judecăți de valoare despre niște autori cu care, evident, am intrat în relații de complicitate artistică, mi s-a părut deplasat și inaccesibil. Am considerat că era datoria altora să-i judece, să-i situeze, să facă, altfel spus, la apariția volumelor lor, ceea ce eu însumi am încercat să fac atunci când ele nu existau decât fragmentar."[3] Așadar, criticul nu a realizat o cercetare aprofundată nici a problematicii ridicate de valul poetic optzecist și nici a celei aduse de cel nouăzecist. Dacă în cazul optzeciștilor, refuzul devine categoric din cauza faptului că exegetul nu se consideră a fi situat în mijlocul procesului de evoluție al noii mișcări, în cel al nouăzeciștilor, după spusele criticului, impedimentul a fost cauzat de o prea mare implicare în formarea acestor scriitori. Prietenia dintre Mircea Martin și poeții nouăzeciști îl împiedică pe exeget să se lanseze într-o campanie de susținere, conform afirmațiilor sale. Totodată, acest lucru semnifică și faptul că eseistul plasează la același nivel realizarea unui studiu care să traseze trăsăturile noului val, cu o scriere de susținere și de promovare.

[2] *Ibidem;*
[3] *Ibidem,* p. 456;

Însă Mircea Martin nu este singurul care nu a scris un astfel de studiu care să fixeze particularitățile originale ale nouăzeciștilor, întrucât nici Laurențiu Ulici și nici Dan-Silviu Boerescu n-au realizat o astfel de cercetare. În afară de articole, al căror conținut este desigur semnificativ, nu există nicio cercetare amplă în care să se stabilească direcțiile comune nouăzeciștilor, direcții care să-i separe pe aceștia din urmă de antecesori.

De asemenea, dacă în multe ocazii Mircea Martin este refractar în a folosi termenul de *generație,* înlocuindu-l cu *promoție* atât în cazul optzeciștilor, cât și al nouăzeciștilor, exegetul sfârșește prin a le folosi pe ambele, deși el însuși specifică o serie de diferențele notabile: „Ar trebui în primul rând să distingem între *generație* – care, cel puțin din punct de vedere biologic, nu poate fi decât una la 30 de ani – și *promoție.* Împărțirea pe generații și promoții e o comoditate spre care te împinge însăși logica timpului, cronologia. Oricând se pot aduce corecturi sau contraargumente acestei abordări pentru că nu este decât una printre altele posibile. Nu cred că e aberantă, ea corespunde, în mare, evoluției literare propriu-zise. De pildă, după ce, în a doua parte a anilor ’60, s-a afirmat o generație numită astăzi șaizecistă, în anii ’70 s-au afirmat alți scriitori, s-a constituit o nouă promoție și s-a produs, în consecință, o anumită schimbare, mai vizibilă în poezie decât în proză, de pildă, care a constat într-un bemol pus pe exaltarea lirică, în apariția unei unde ironice în poezie, a unui accent mai puternic de reflexivitate, într-o folosire mai atentă și mai rară a metaforei.”[4] Astfel, criticul consideră că este o consecință normală a cronologiei procesul de împărțire în generații și promoții, dar nu explică amănunțit mai multe diferențe între cele două. Singurele deosebiri par a fi cele ce țin de perioada de timp dintre ele și faptul că promoțiile nu produc opere cu schimbări majore, fiind legate de cele produse de generația anterioară. De altfel, exegetul consideră că este îndreptățit ca și alte încadrări să fie puse în discuție, cu o la fel de legitimă aplicabilitate. Odată cu această continuă comutare apare o instabilitate cauzată de lipsa fixării unor definiri stabile a noțiunilor de *generație* și *promoție*. În opera sa *Generație și creație,* criticul afirmă că „generaţia nu înseamnă altceva decât un ritual cotidian de trecere spre solitudinea esenţială a creaţiei”[5]. Definiția lui Mircea Martin demonstrează faptul că generația unește prin semnificația ei, structurile comune operelor aparținătoare. Care sunt însă criteriile care stabilesc dacă optzeciștii respectiv nouăzeciștii formează o generație sau o promoție poetică? Această întrebare este justă întrucât nu există un studiu care să clarifice care sunt trăsăturile care fac din

[4] *Ibidem,* p. 482-483;
[5] Raluca Dună, *Tema lunii: generații literare: despre generații, de ieri și de azi*, în *România literară*, Nr. 15, 2010, http://www.romlit.ro/despre_generatii_de_ieri_si_de_azi, [accesat 20.09.2015];

valul poetic optzecist, respectiv nouăzecism, o promoție / o generație literară. Mircea Martin afirmă că scriitorii șaizeciști ar fi constituiți într-o generație și că șaptezeciștii ar fi o promoție. Dar atunci ar însemna conform definiției termenului de generație, care apare odată la 30 de ani din cele spuse de exeget, că următoarea generație ar fi cea nouăzecistă. Odată cu aceste afirmații, apar însă alte întrebări fundamentale. Este generația '80 de fapt o promoție? În același sens, sunt constituiți noii poeți nouăzeciști într-o generație? Răspunsurile criticilor nu sunt complete și nu se stabilesc astfel niște criterii clare pe baza cărora să se determine diferențele notabile între direcțiile poetice discutate.

M. Vulcănescu este cel care teoretizează pe larg termenul *generație*, încercând să soluționeze problema confuziei care apare în jurul lui. Definindu-l din punct de vedere *biologic, sociologic, statistic, istoric, psihologic, cultural, politic și economic*, sociologul consideră că generația este o noțiune lipsită de necesitate, care nu trebuie negată sau universalizată, ci doar înțeleasă. Concluzia exprimă faptul că ceea ce oferă unitate generației constă în *interesul dominant* al membrilor ei, în *problematica centrală a acestora*.[6] Încercarea lui Vulcănescu aduce o clarificare parțială a problemei, dar este întregită de cea a lui Nicolae Manolescu[7], acesta din urmă plasând pe același loc termenii de *generație* și *paradigmă*: „Istoriografia dă naştere istoriei literare, a cărei «realitate» este produsul unor concepte. Cum ar fi chiar cel de generaţie literară: istoricii literari nu mai caută generaţii reale în intervale obiective de timp, ci determină aceste intervale prin aplicarea conceptului lor de generaţie ca paradigmă dominantă." Timpul nu mai este cel care dictează în opinia lui Manolescu împărțirea în generații literare, acestea apărând ca o consecință a aplicării unui anumit set de concepte asupra operelor. Pe de altă parte, peste zece ani, într-un nou articol cu aceeași temă, Manolescu prezintă o nouă perspectivă, afirmând că de fapt „nu există o legătură clară şi inevitabilă între preluarea ştafetei de către o nouă generaţie şi schimbarea paradigmei".[8] Lacunele din definiții apar din nou, nefiind clar de ce Manolescu nu mai consideră că o nouă generație reprezintă de fapt o nouă paradigmă.

O altă direcție, prezentată într-un interviu realizat de Daniel Cristea-Enache, Carmen Mușat susține că „Despre generații de creație s-a vorbit intens până în 1989 și foarte puțin în ultimii zece-cincisprezece ani. Termenul «generație» a fost utilizat de criticii generației '60,

[6] *Ibidem*, [accesat 20.09.2015];
[7] Manolescu, Nicolae, Editorial: *Generaţie literară*, Nr. 2, în *România literară*, 2000, http://www.romlit.ro/generaie_literar, [accesat 20.09.2015];
[8] *Ibidem*, [accesat 20.09.2015];

pentru a impune, într-un context istoric deloc favorabil – cel de la jumătatea deceniului șapte al secolului XX –, nu doar nume noi de scriitori, ci și o viziune despre literatură fundamental diferită de realismul socialist al deceniului șase. În regimul totalitar comunist era foarte dificil, dacă nu chiar imposibil, ca un scriitor să reușească să se impună de unul singur. Forța grupului era importantă, cu atât mai importantă cu cât majoritatea celor ce au debutat în anii '60 aparțineau și biologic, nu doar estetic, aceleiași generații."[9] În opinia criticului, termenul de *generație* a apărut mai degrabă ca o necesitate a situației dificile din sistemul comunist, cu rolul de a uni scriitorii sub valori care luptau împotriva viziunilor despre literatură cultivate de realismul socialist. Facilitarea acestui demers a fost dată atât de vârsta biologică a autorilor, după cum spune eseista, cât și de estetica pe care o cultivau. Odată cu revoluția, această uniune ar fi intrat într-un proces de dizolvare care a plasat sub un con de umbră acest tip de clasificare. Însă problematica unei clasificări, a unei ierarhizări a fost dintotdeauna pusă și dacă nu sub egida unei generații (referindu-mă la perioada de după 1989, după cum afirmă și exegetul), atunci ar apărea din nou întrebarea „sub ce clasare"? Carmen Mușat nu specifică însă care sunt metodele care sunt aplicate în studiul poetilor debutați după decembrie 1989.

Apropiat de opinia eseistei, însă mult mai vehement, Paul Cernat neagă orice pornire de a clasifica poezia de după '89 în generații poetice, susținând: „periodizarea pe căprării generaționist-decenale de tip generația '60-'70-80'-90-2000-2010 ș.a.m.d. mi se pare, de la un punct încolo, irelevantă, inclusiv în ordine istorico-literară. O formă comodă, simplistă de încadrare trădând un deficit conceptual și un anume autism localist. Unii i-ar spune, probabil, originalitate locală... Chiar așa: în ce parte a lumii se mai practică astfel de încadrări literare? Nu cumva avem de-a face, printre altele, cu o moștenire a ceaușismului, un fel de combinație stranie între nostalgia «tinerei generații» interbelice (numite de Dan C. Mihăilescu «generația '27») și planurile cincinale?"[10] Argumentul criticului este acela al faptului că această formă de împărțire a operei poetice este una demodată, formată pe un model comunist, care nu ar mai avea de ce să funcționeze odată cu depășirea acelei perioade istorice. Însă deși îl neagă, nu îl înlocuiește și nu aduce nicio soluție care să ofere o clasificare pertinentă în favoarea celei

[9] Daniel Cristea-Enache, *Literatura de azi*, *Dialoguri pe net*, Editura Polirom, 2013, https://books.google.ro/books?id=tKkaAgAAQBAJ&pg=PT193&lpg=PT193&dq=laurentiu+ulici++generatia+90&source=bl&ots=LdyoHFlZe7&sig=sjj2knuOP3PnJpGamJwAmncCwNE&hl=en&sa=X&ved=0CB4Q6AEwAGoVChMIibT_0tbgyAIVTFkUCh29wAq5#v=onepage&q=laurentiu%20ulici%20%20generatia%2090&f=false, [accesat 24.09.2015];

[10] Paul Cernat, *Obsesia generaționistă* în *Bucureștiul cultural*, Nr. 12, / Supliment al *Revistei 22*, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=6042, [accesat 23.09.2015];

desființate. În fine, puținele lămuriri care sunt aduse cu privire la clasificarea operelor poetice de după ’89 în generații sunt nu reușesc să dea răspunsuri definitorii, acest lucru datorându-se poate și lipsei de consistență a studiilor. O elucidare pertinentă a problemei ar fi poate cea a lui Nicolae Manolescu, din articolul scris pentru *România Literară* în 2000, în care afirmă că o nouă generație literară înseamnă o nouă paradigmă. Însă subiectul merită să fie dezvoltat, întrucât prezintă o importanță semnificativă.

Cei care îl situează pe Iustin Panța în generația ’90, fiind de acord și participând tacit la acest mod de a împărți perioadele literare, consideră că există trăsături noi, diferite de cele ale poeziei optzeciste, care unesc operele poetice într-o nouă grupare. De unde provin aceste noi trăsături și care sunt factorii care le-au influențat apariția sunt întrebări la care s-a răspuns din unghiuri diferite. În primul rând, Sanda Cordoș împarte autorii care au debutat după ’89 în două grupări. Prima ar fi o prelungire a optzecismului, datorită faptului că influența asupra operei a avut loc tot în perioada comunistă, iar a doua e cea a celor care au experimentat pentru o perioadă libertatea lumii de după înlăturarea comunismului: „A doua serie care își începe acum viața literară cuprinde scriitori care - în opinia mea - configurează al doilea val al optzecismului, scriitori care nu contestă, ci se simt solidari cu poetica optzecistă pe care, prin noutățile aduse, o consolidează și o rafinează. Aș înscrie aici autori precum Adrian Oțoiu, Simona Popescu, Caius Dobrescu, Andrei Bodiu, Marius Oprea, Ioan Es. Pop, Judith Mészáros, Floarea Țuțuianu, Petre Barbu, Ovidiu Pecican, Corin Braga, Iustin Panța, Iulian Boldea, Radu Aldulescu, Dan-Silviu Boerescu, Horia Gârbea, Mihail Galațanu, […]. În sfârșit, o a treie serie de debutanți cuprinde tineri care (deși unii sunt apropiați de vârsta celor din seria precedentă) își fac studiile după 1990, au alte lecturi, alte experiențe de viață și alte valori, încheagă, așadar, o altă sensibilitate, vizibilă în tonul și tematica diferită a cărților lor. Mă refer la autori precum Bogdan Suceavă, Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Mihail Vakulovski, Ștefan Baștovoi, […]. Primele două serii sunt, așadar, mai curând într-un raport de continuitate, în vreme ce a treia se desprinde, tinde (uneori chiar realizează) spre o anumită ruptură față de literatura anterioară.”[11] Astfel, există două generații în accepțiunea Sandei Cordoș: una a nouăzeciștilor, a celor care au avut experiențe în societatea în care libertatea era câștigată de individ, și una care e de fapt o prelungire a celei anterioare, a optzecismului. Este însă validă o clasificare a operelor poetice care se bazează exclusiv pe experiența poeților? Unde începe și unde se

[11] Sanda Cordoș, *Bursa debuturilor 1990 - 1999*, Anchetă realizată de Cristina Spătărelu și Bianca Burta-Cernat în *Bucureștiul cultural,* Nr. 12 / Suplimentul *Revistei 22*, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=6054; [accesat 27.09.2015];

termină influența experienței asupra operei? În ce măsură este aceasta un factor semnificativ în judecarea operelor de valoare? Toate aceste întrebări sunt juste pentru a determina dacă nouăzeciștii constituie într-adevăr o generație sau nu.

În fine, Daniel Cristea-Enache consideră că există fără îndoială o nouă generație, cu un nou program, care se desprinde de antecesoarea sa: „«Nouăzecismul» a avut prima tinerețe în ultimii ani ai epocii Nicolae Ceaușescu și debuturile editoriale ale autorilor săi importanți au aerul unei lupte cu un sistem osificat care peste puțin timp avea să explodeze. Cristian Popescu, Daniel Bănulescu, Dan Stanca, Radu Aldulscu, Ioan Es. Pop, Mihail Gălățanu sunt scriitorii unei generații-pivot, născută în ceaușismul crepuscular și afirmată în primul deceniu de libertate, după cele patru de totalitarism comunist."[12] Exegetul aduce în discuție, la fel ca Sanda Cordoș, experiența din epoca ceaușistă, cu diferența că el alipește cele două generații despărțite de cea din urmă, precizând de asemenea și criteriile de natură estetică, ce fac din operele nouăzeciste componentele unui nou val poetic. Daniel Cristea-Enache menționează o serie de trăsături ale nouăzecismului, aplicabile atât prozei cât și poeziei: operele „explorează anii totalitarismului cu o libertate de selecție faptică și o expresie plastică oferită de anii libertății. […] Mai repede sau treptat, se vede cum particularitățile artistice și obsesiile creative redevin mai importante decât căutarea și expunerea adevărurilor sociale."[13] Faptul că libertatea nu îi mai este refuzată individului schimbă total viziunea acestuia asupra societății, și dacă sub regimul comunist poetul masca în texte printr-un act de revoltă, acuzații la adresa sistemului, în noua eră, nu mai este interesat să cultive aceeași tehnică, din moment ce îi este permis să exprime direct ceea ce crede. În opinia exegetului, acest nou val este unul polimorf, întrucât „nu mai există un nucleu dur de generație, un set de elemente care să caracterizeze scrisul fiecăruia dintre componenții ei."[14] Aceeași opinie o are și Paul Cernat, care consideră că literatura creată de așa-numita generație '90 este una „a decompresiei, a întoarcerii refulatului și a recuperărilor de tot felul, în care «se varsă filoane multiple: neorealiste, vizionare, nonficționale, mizerabilist-sexualiste, spiritualiste, cyberpunk-iste ș.a.m.d. O expresie a tranziției posttotalitare, cu imaginarul ei defulatoriu, ieșit din țâțâni, și cu obsesiile/ căutarile ei identitare, (neo)maximaliste."[15] Deși criticii sunt de acord cu faptul că nu mai există un centru

[12] Daniel Cristea-Enache, *Nouăzecism*, în *Timpul*, Nr. 198, 2015, p. 17;
[13] *Ibidem*;
[14] *Ibidem*;
[15] Paul Cernat, *Obsesia generaționistă* în *Bucureștiul cultural*, Nr. 12, / Supliment al *Revistei 22*, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=6042, [accesat 23.09.2015];

la care operele poetice să se raporteze, opiniile lor cu privire la constituirea poeților nouăzeciști într-o generație diferă. Pornind de la aceleași premise, direcțiile la care ajung sunt total diferite.

În concluzie, criticii nu oferă delimitări clare în legătură cu cele două generații, optzecistă și nouăzecistă, o serie dintre ei afirmând că sunt strâns legate, și că cea din urmă nu este altceva decât o prelungire a celeilalte. Mircea Martin s-a opus la o împărțire de acest gen, afirmând: „Nu am fost și nu sunt însă de acord cu perspectiva anexionistă, asimilatoare a optzeciștilor pentru că, voit sau nevoit, ea neglijează ori minimalizează noutatea literaturii nouăzeciste. Dacă optzecismul însuși e greu de unificat – și chiar lunedismul, nucleul său dur (să ne gândim la diferențele evidente între Ion Stratan, de pildă, și Romulus Bucur sau între Mariana Marin și Călin Vlasie) –, cu atat mai greu de acceptat este asimilarea producției noului val."[16] Criticul recunoaște autonomia noii mișcări, chiar dacă nu este clar în definirea unei structuri care să o cuprindă. De asemenea, există critici care susțin că nouăzeciștii constituie o generație nouă, cu trăsăturile ei particulare, bine diferențiate de cea a optzeciștilor. În fine, ceea ce rămâne de necontestat este faptul că poeții de factură nouăzecistă reprezintă o noutate pe care critica a avut dificultăți să o definească sau să o situeze într-un context cultural. Faptul că există atât de multe divergențe, demonstrează că literatura a intrat într-un ritm accelerat de schimbare, care până acum nu a putut fi încadrat în forme fixe, stabile.

Bibliografie:

1. Cernat, Paul, *Obsesia generaționistă* în *Bucureștiul cultural*, Nr. 12, / Supliment al *Revistei 22*, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=6042, [accesat 23.09.2015];

2. Cristea-Enache, Daniel, *Literatura de azi, Dialoguri pe net*, Editura Polirom, 2013, https://books.google.ro/books?id=tKkaAgAAQBAJ&pg=PT193&lpg=PT193&dq=laurentiu+ulici++generatia+90&source=bl&ots=LdyoHFlZe7&sig=sjj2knuOP3PnJpGamJwAmncCwNE&hl=en&sa=X&ved=0CB4Q6AEwAGoVChMIibT_0tbgyAIVTFkUCh29wAq5#v=onepage&q=laurentiu%20ulici%20%20generatia%2090&f=false, [accesat 24.09.2015];

3. Cristea-Enache, Daniel, *Nouăzecism*, în *Timpul*, Nr. 198, 2015;

[16] http://www.artspirit.ro/detalii-timp%20liber/7723/-Generatia-%E2%80%9990-Poezie-si-proza-%E2%80%93-dezbatere-si-lecturi,-pe-12-decembrie-2013,-la-Institutul-Cultural-Roman.html; accesat 29.09.2015.

4. Dună, Raluca, *Tema lunii: generații literare: despre generații, de ieri și de azi*, în *România literară*, Nr. 15, 2010, http://www.romlit.ro/despre_generatii_de_ieri_si_de_azi, [accesat 20.09.2015];

5. Manolescu, Nicolae, (2000), Editorial: Generație literară, Nr. 2, în România literară, http://www.romlit.ro/generaie_literar, [accesat 20.09.2015];

6. Martin, Mircea, Radicalitate și Nuanță, Editura Tracus Arte, București, 2015;

7. Martin, Mircea, Generația ’90. Poezie și proză – dezbatere și lecturi, în *Artspirit*, 2013, http://www.artspirit.ro/detalii-timp%20liber/7723/-Generatia-%E2%80%9990-Poezie-si-proza-%E2%80%93-dezbatere-si-lecturi,-pe-12-decembrie-2013,-la-Institutul-Cultural-Roman.html, [accesat 29.09.2015];

8. Spătărelu, Cristina, Burta-Cernat, Bianca, Anchetă, *Bursa debuturilor 1990-1999*, în *Bucureştiul cultural*, Nr. 12, / Supliment al *Revistei 22*, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=6054, [accesat 27.09.2015]

Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul “Excelență interdisciplinară în cercetarea științifică doctorală din România – EXCELLENTIA” cofinanțat din *Fondul SocialEuropean*, prin *Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor U mane2007-2013*, contract nr. POSDRU/187/1.5/S/155425.”

ELIADE AND EMINESCU: THE STRUGGLE AGAINST TIME

Teodora Elena Weinberger
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre

Abstract: This study sounds one of the ways towards Absolute, looking for the eternity in the works of Mircea Eliade and Mihai Eminescu, and this way is the struggle against the tyranny of Time, being an invariable of artistic attitude from ancient times.

According to the conceptions about Time which were expressed in literature, we structure the comparative study using the principal solutions of rescue from Time's irreversibility: Love, Poetry, Myth and Faith, and also others belonging to Hindu spirituality: the Māyā concept (the world like a dream) or Yoga system of transcendental meditation, amazingly similar with Magic Idealism – the philosophy of Romanticism, this similarity being founded on archaic spiritual confluences.

After the parallels carried out of Mircea Eliade's and Mihai Eminescu's fantastic prose, we ascertain that both authors discover paths to eternity, winning Time, Mircea Eliade combining these paths with the science, as well as with the presence of profane element beside the sacred one – revealed only for initiated persons.

The spirit included in Love, Faith and Art accompanies the battle against Time all over its way, for both Eminescu and Eliade, giving to it a sense and an opening to Absolute.

Keywords: Absolute, Love, Poetry, Faith, spirit

Lupta contra tiraniei Timpului şi a efemerităţii vieţii a constituit un invariant al atitudinii umane manifestată în artă, din cele mai vechi timpuri. Putem aminti de la epopeea sumeriană a lui Ghilgameş, la basmele populare universale, la poezia arabă de dragoste, ajungând, mai aproape de epoca culturală modernă, la sonetul renascentist. Cu toate acestea, avântul de a înfrunta temporalitatea a cunoscut şi perioade de scădere, prin pesimismul dogmatic al Evului Mediu, care a favorizat recurenţa unor teme şi motive precum *memento*

mori, fortuna labilis şi *vanitas vanitatum,* vizând iminenţa morţii, instabilitatea destinului şi deşertăciunea, inutilitatea acţiunilor.[1]

Abia în Renaştere, prin opoziţia faţă de dictatura spirituală a bisericii, s-a impus gândirea liberă, afirmându-se încrederea în puterea transformatoare şi creatoare a fiinţei umane. Menirea creatorului de a lupta contra acestei adversităţi a Timpului, eternizând în versuri fiinţa iubită, este o viziune auctorială ce apare încă din timpul Renaşterii italiene, la Petrarca, pentru a cunoaşte o culminare în sonetul shakespearian. Un etalon de luptă contra Timpului prin forţa demiurgică a *poeziei* este *Sonetul 18* în care "marele brit" conferă imaginii iubitei frumuseţea eternă a anotimpului plenar, vara. *Iubirea*, ca eterna sursă a artei, şi arta – în chip de elogiu suprem al iubirii, se complinesc pentru învingerea efemerităţii.

Calităţile demiurgice atribuite geniului în Romantism, aspiraţiile către infinit determină apariţia unor soluţii estetice de evaziune din real şi din Timp - în *mit,* oniric, natură şi cugetarea filozofică. În ţara noastră, această temă a Timpului este preluată de Eminescu, în poeziile sale, dar şi în proza fantastică. Poemul *Memento mori* conţine un model de existenţă atemporală, înafara Istoriei şi a ameninţării Morţii, prin *"lumea-nchipuirii"*, gândire mitică a poeziei, descoperită prin forţa *demiurgică* a visării.

În secolul XX, omul modern, trăind o criză existenţială, încercând să găsească soluţii de salvare, revine la aceeaşi temă, timpului istoric, obiectiv, opunându-i-se o durată personală, a sinelui.[2] Reflexivitatea şi autenticitatea sunt concepţii literare adoptate în noua convenţie modernă.

Parcurgând această scurtă panoramă a concepţiilor despre Timp în literatură, putem afirma că principalele soluţii de salvare de ireversibilitatea timpului sunt *iubirea, poezia* (arta) – şi ca resurse sau forţe ale imaginaţiei: *mitul* şi *credinţa*. În legătură cu aspiraţia eminesciană către Absolut ca eternitate, Rosa del Conte remarca "caracterul sentimentului religios al lui Eminescu, ce se naşte mai cu seamă din admiraţia estetică a infinitului şi a imensului".[3]

Pentru încadrarea creaţiilor lui Mircea Eliade şi Mihai Eminescu analizate în acest capitol tematic, vom utiliza aceste căi de acces spre Absolutul Timpului, în funcţie de identificarea lor la cei doi autori.

[1] Matei Călinescu, *Problema timpului* în *Cinci feţe ale modernităţii,* Ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p.32.
[2] Matei Călinescu, *Op.cit.*, p.20.
[3] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut,* ed.cit., p.136.

1. Salvarea prin mit şi credinţă

Bazate pe viziunea eminesciană, naraţiunile *Dayan*, *Tinereţe fără tinereţe* şi *Cele trei graţii*, îi suprapun propria teorie eliadescă despre sacrul camuflat în profan, despre revelaţii şi semne, iniţiere în lumea miturilor. Cele trei naraţiuni, la care se mai pot adăuga şi altele cu aceeaşi temă, a Timpului, au în comun şi structura de policier, dar şi sacrul ca alternativă la suferinţa umană, chiar şi prin intermediul ştiinţei. Într-o primă paralelă la tema timpului, ne vom referi la naraţiunea *Dayan,* comparativ cu *Archaeus*, *Sărmanul Dionis,* poemul *Memento mori.*

Micul roman *Dayan,* din 1981, readuce elementul miraculos specific prozei lui Eliade, în scenariul de roman poliţist. O primă asemănare cu viziunea eminesciană o constituie *orbirea* iniţiatică a lui Dayan, care, asemeni lui Sarmis din varianta la *Gemenii,* sau poetului din *Odin şi poetul*, semnifică dobândirea unei alte priviri, cosmice, eterne. Aşa cum spunea Ioana Em.Petrescu în *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, pierderea vederii este de fapt dobândirea viziunii, "comunicarea directă cu cosmicul". Mai mult, pentru cazul particular al lui Dayan, care şi-a pierdut un singur ochi, mitologia scandinavă spunea despre zeul Odin că "a dobândit capacitatea de a vedea invizibilul. (…) Ochiul unic al *chiorului* este un simbol al clarviziunii şi al puterii magice pe care o deţine privirea."[4] Astfel, matematicianul Dayan este o replică la metafizicul Dionis din nuvela eminesciană *Sărmanul Dionis*, amândoi aspirând la cunoaşterea absolută, identificare cu divinul, primul prin ştiinţă, în timp ce al doilea prin vis romantic.[5]

Iniţiatorul lui Dayan, bătrânul Ahasverus, jidovul rătăcitor, îşi are originea în naraţiunea *Archaeus* a lui Mihai Eminescu. El este Spiritul Universului, "anima mundi" şi: "în realitate, Ahasverus poate fi oricine dintre noi", această revelaţie a lui Dayan corespunde întru totul textului eminescian: "e unul şi acelaş punctum saliens care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp şi spaţiu (…), pe cînd carnea zugrăviturelor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare veşnică."

În *Sărmanul Dionis,* acest spirit al omenirii este *umbra*, conform învăţăturilor maestrului Ruben: "omul cel vecinic, din care răsar tot şirul de oameni trecători, îl are fiecare lângă sine, în orice moment". Ideea că sufletele tuturor fiinţelor izvorăsc din sufletul universal, provine din filozofia Upanişadelor, fiind apoi preluată de Schopenhauer.[6]

[4] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* vol.I, Editura Artemis, Bucureşti, 1993, p.303
[5] Eugen Simion, *Mircea Eliade, Un spirit al amplitudinii.*, p.241
[6] Amita Bhose, *Eminescu şi India, ed.cit., p.126.*

Motivul *labirintului*, al grotei, sau lumii de sub pământ, cu rol decisiv în procesul de iniţiere în sacru, poate fi întâlnit şi în nuvela eminesciană *Avatarii faraonului Tlá*. La Eliade, călătoria în subteran a lui Dayan, călăuzit de Ahasverus, este asociată mitului lui Ghilgameş, prin aspiraţia după floarea nemuririi: "Dar când, adineaori, mi-ai spus că înaintăm 'ca într-un tunel', ţi-ai amintit, fără să-ţi dai seama, de drumul lui Ghilgameş pe sub pământ. Ştii, când pornise Ghilgameş să-l caute pe Utnapishtim, ca să afle de la el secretul nemuririi." Spaţiul sacru, situat înafara Timpului, într-un timp mitic, al originii, este subterana în care Tlá găseşte aurul, mărirea, "atotputernicia omenească", unde cei care populau acest spaţiu "nici nu observau prezenţa unui om viu…Părea că el e mort sau că nu e defel şi numai ei sunt." La Eliade, în *Dayan*, aceeaşi desprindere de timpul istoric marchează o altă iniţiere, în căutarea adevăratelor semnificaţii, care să salveze omenirea de la distrugere: "Cum i-ai mai putea vedea, (…) cum i-ai mai putea auzi? Cei care au locuit cândva în aceste case, sunt morţi de mult."

Scopul călătoriei iniţiatice a lui Dayan, pe numele adevărat Constantin Orobete, este găsirea ecuaţiei absolute, *"ecuaţia ultimă"*, care să permită stăpânirea Timpului. Prin descifrarea acestei ecuaţii, iniţiatul devine stăpânul universului, având calităţi demiurgice, asemeni lui Dionis – Dan din *Sărmanul Dionis*. Comprimarea timpului în ambele direcţii, către viitor sau către trecut, este posibilă ştiinţific, prin *formule* matematice, în timp ce la Eminescu se obţinea prin concentrare şi practici magice, sisteme mistice. Totuşi, maestrul Ruben îl iniţiază şi el pe Dan în descifrarea, împlinirea formulelor, doar că aici *"*formulele sunt veşnice ca cuvintele lui Dumnezeu pe care el le-a rostit la facerea lumei*."*

Bătrânul Ahasverus din *Dayan* , mai mult decât maestrul Ruben al lui Eminescu(care reprezintă totodată şi ispita), este un adevărat "maestru spiritual"[7], el are rolul de a iniţia în revelaţia esenţelor: "Pune-ţi întrebarea justă, continuă bătrânul, singura care te interesează. Adu-ţi aminte de esenţial." Şi acest esenţial este, ca întotdeauna la Eliade, camuflat "în limbajul de toate zilele". Chiar dacă Dayan nu reuşeşte să găsească soluţia la ecuaţia ultimă, care ar stabili data exactă a extincţiei, el află prin intermediul bătrânului că revelaţia secretă este dragostea: "adevărata dragoste este tot una cu nemurirea". La aceeaşi concluzie ajunsese şi Dionis – Dan, eroul eminescian, călătoriile sale în timp şi spaţiu având în comun fiinţa angelică a iubitei Maria, singura salvare din aventura cunoaşterii: "Dumnezeu de-ar fi fost şi-ar fi uitat universul, spre a căuta un altul în ochii ei albaştri."

[7] Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Editura Dacia,Cluj-Napoca, 2006, p.195.

Principiul vieţii este Iubirea, ca ultimă treaptă a iniţierii desăvârşite, aşa cum apare ea la Platon, în *Banchetul*. Este o *iubire spiritualizată*, "Madonna Intelligenza", "înţelepciunea, care e totodată Femeia Eternă şi femeia pe care ai s-o iubeşti." Încercarea lui Dayan de a dezlega această ecuaţie – problemă a universului constituie un act de rebeliune gnoseologică şi implicit ontologică, deoarece, asemenea lui Dionis-Dan, îşi asumă un rol demiurgic: "timpul poate fi comprimat în ambele direcţii (…)Atunci, totul e posibil, şi omul, spre nenorocirea lui, se poate substitui lui Dumnezeu". Această identificare cu Fiinţa provine tot din filozofia indică, aşa cum spune Amita Bhose: " revelaţia momentană a eroului, că el e Dumnezeu, se leagă de gândirea "Upanişadelor" (….) sufletul uman se identifică cu cel universal".[8]

Rebeliunea lui Dayan nu a fost zadarnică, el găsind adevărata semnificaţie a stăpânirii Timpului: *înţelepciunea*, proprie eroului credinţei. La Dionis, salvarea prin credinţă este înlocuită de o adevărată *religie a iubirii*, care îl ajută pe erou să aleagă timpul şi spaţiul, apoi chiar să se sustragă oricărui timp istoric, în paradisul selenar: "Sărutarea ei îl împlu de geniu şi de-o nouă putere .(…) până ce ajunseră în lună."

Puterea credinţei, descoperită de Dayan, este cuprinsă în mit. Ca în *Memento mori*, pentru a stăpâni Timpul e nevoie de calităţi magice, de o *gândire mitică,* pe care numai Poetul le are: "Ascultând cu adâncime glasul gândurilor mele, / Uriaşa roata-a vremei înapoi eu o întorc." Naraţiunea eliadescă conţine un mesaj similar, deoarece "Dacă aş fi geniu poetic, poate aş găsi eu soluţia", spune spre final Dayan.

În *Memento mori*, Eminescu arată cum, fără *credinţă*, moartea cosmică îşi poate împlini ameninţarea: "E apus de zeitate ş-asfinţire de idei", în timp ce doar *fantezia* artistului dă iluzia nemuririi: "Din agheazima din lacul ce te-nchină nemurirei / E o picătură-n vinul poeziei ş-a gândirei", prin menţinerea legăturii magice cu tărâmul *mitic* al vieţii veşnice: "-n ţara unde fug a lumii zile /Să trăiască mai departe, strălucite şi copile, /Într-a nopţilor grădine stele cresc în loc de flori", miturile fiind în fapt credinţe – în valori, esenţe eterne.

Asemănarea cu Eminescu merge până la o identificare a lui Dayan cu "marele Eminescu", prin destinul tragic. Neînţeles de lumea desacralizată, Dayan sfârşeşte închis într-un sanatoriu de nebuni. Totuşi, finalul este deosebit de sugestiv. "*Mesager*" mitic, Dayan, chiar dacă nu şi-a împlinit misiunea oficială, prin reintegrarea sa cosmică din final, întreţine speranţa omenirii. El indică o cale de acces spre eternitate şi mit, prin *credinţă* şi *iubire absolută*. Eliade vede extincţia ca fiind moartea lui Archaeus, Spiritul Lumii, iar faptul că în final, prin

[8] Amita Bhose, *Op.cit.*, p.129.

neelucidarea ecuaţiei, Ahasverus e condamnat să rătăcească în continuare, e speranţa că omenirea nu este încă în pericol. Condiţia salvării este tocmai această înţelegere a esenţelor eterne.

Pe lângă elementele de factură eminesciană, în *Dayan* apar constante ale filosofiei eliadeşti privitoare la fantastic. *Credinţele populare* se alătură conceptului de Archaeus şi formulelor absolute ale Timpului. Iniţierea în sacru a lui Constantin Orobete este marcată de un anumit moment semnificativ, noaptea de 23/24 iunie, *Noaptea de Sânziene*. În acea noapte citise Dayan, cu mulţi ani în urmă, povestea jidovului rătăcitor, şi tot într-o noapte similară se desfăşoară reintegrarea cosmică prin moarte. Este *momentul revelaţiei*, în care, potrivit cuvintelor personajului Ştefan Viziru din romanul *Noaptea de Sânziene*: "Unii spun că în noaptea aceasta, exact la miezul nopţii, se deschid cerurile .Dar probabil că se deschid numai pentru cei care ştiu să le privească…". Această "deschidere" înseamnă la Eliade ieşirea din timpul istoric şi pătrunderea în cel mitic.

Mitul solstiţiului de vară, împreună cu mitul lui Ghilgameş şi cu procedeul anchetei, sunt elemente specific eliadeşti. Ancheta structurează cele două planuri ale naraţiunii lui Eliade : cel profan şi cel sacru. Ca în toate naraţiunile sale, personajele se pot iniţia sau se opun iniţierii în sacru. Personajele iniţiate aparţin existenţei mitice, a esenţelor, a adevăratelor semnificaţii, şi ei sunt Ahasverus şi Dayan, în timp ce existenţa profană este populată de personaje mediocre, cum sunt decanul Irinoiu şi inspectorul Albini, care nu înţeleg decât răspunsurile exacte, verificabile, logice: "Foarte probabil, aţi intrat într-una din casele din apropiere (…)şi acolo, aţi rămas amândoi, poate numai dumneata singur, aţi rămas trei zile şi trei nopţi…Deci, în concluzie, nimic supranatural. Misterul s-a evaporat." Teoria lui Albini este evident una profană: "În faţa unei enigme care, aparent, pare a implica miraculosul, cea mai bună soluţie este să refuzi miracolul şi să cauţi explicaţia cea mai simplă."

Mesajul nuvelei lui Eliade, şi al celei eminesciene este tocmai acela de a nu refuza miracolele, de a regăsi *mitul* şi *sacralitatea* vieţii.

2. Salvarea prin creativitate şi iubire

Nuvela *Tinereţe fără tinereţe*, din 1978, răspunde aceloraşi obsesii centrale umane: teama de moarte şi setea de nemurire, şi din nou se poate asocia cu o creaţie eminesciană, *Sărmanul Dionis***.** Nu întâmplător titlul e o reformulare a titlului celebrului basm românesc, a cărui idee centrală este aspiraţia imposibilă spre nemurire, dureroasa aspiraţie transcendentală.

Ca în nuvela *Dayan*, în *Tinereţe fără tinereţe* este căutată o soluţie la moartea cosmică, pentru refacerea evoluţiei omenirii, şi pentru salvarea valorilor civilizaţiei.

Ştiinţa are şi de data asta rolul central, prin efectul regenerator al *curentului electric*, de întinerire dar şi de sporire a facultăţilor mentale umane. Această ficţiune lansează posibilitatea ivirii unui supraom, omul postistoric, după Apocalipsă. Totodată, această descărcare de electricitate, poate sugera şi o analogie cu *fantezia creatoare*, care apare printr-o *iluminare* interioară, un scurtcircuit, când mintea trece dincolo de raţiune.

La această teorie ştiinţifico-fantastică, Eliade alătură din nou credinţele populare. Evenimentul neobişnuit din viaţa profesorului Dominic Matei se produce în *noaptea de Înviere,* simbol al renaşterii la o nouă viaţă, "al transcendenţei şi al unei atotputernicii asupra vieţii".[9] De asemeni, există o credinţă populară privitoare la *trăsnet*, care realizează "unitatea primordială dintre sacru si profan"[10], şi anume că, după spusele personajului Colomban :"cei care, adăpostiţi sub un arbore, scapă teferi când arborele e trăznit, sunt ursiţi să trăiască o sută de ani." Este exact vârsta pe care o atinge Dominic Matei, bineînţeles fără s-o arate, înainte de a se reîntoarce în ţară, şi, ca în basm, să reînceapă procesul de îmbătrânire galopantă, trecere spre moarte.

Pe lângă aceste influenţe mitice (mitul tinereţii) creştine şi folclorice, în nuvelă se înscrie un *motiv, al dublului*, care reiterează cuplul Dionis, Dan – umbra sa, din *Sărmanul Dionis*. Apărut imediat după accidentul ce-i redase miraculos o tinereţe eternă, pentru a-l ajuta în redescoperirea lumii, dublul lui Dominic este "o persoană pe care o ascultă vorbindu-i mai ales în timpul somnului şi cu care uneori discută amical sau în contradictoriu." Faţetă metafizică, voce a sufletului, imaginaţie, acest dublu este o ilustrare a crizei , scindării personalităţii omului modern. Totuşi, îi corespunde dublul romantic din *Sărmanul Dionis*, care apare tot într-un moment culminant al existenţei eroului, în pragul aventurii cunoaşterii, înainte de călătoria în lună, înainte de identificarea cu Demiurgul. La fel ca şi dublul lui Dominic, umbra lui Dan este "atotştiutoare şi-ţi va spune ce trebuie să faci", dar "cu toate astea (…) nu era decât un dialog al cugetărilor lui proprii, el cu sine însuşi" , ca în final "Dan văzu clar despărţirea fiinţei lui într-o parte eternă şi una trecătoare." Este exprimarea principiului platonician al eternităţii sufletului, care la Eliade este întrupat într-o fiinţă intermediară "între natură şi om, om şi divinitate, (…), materie şi spirit."

[9] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op.cit.*, vol. 2, p.174
[10] Gheorghe Glodeanu, *Op.cit.*, p.185

La fel ca în *Dayan*, şi conform ideii filosofice kantiene din *Sărmanul Dionis***,** şi în *Tinereţe fără tinereţe* este posibilă comprimarea timpului în ambele direcţii, spre viitor, sau spre trecut. Este vorba despre cele două "mutaţii", cea a lui Dominic Matei, care dobândeşte calităţile omului postistoric – o *"memorie fotografică"*, o capacitate de a acumula cunoştinţele unei întregi umanităţi, şi cea a Veronicăi, care se întoarce în epoca preistorică a Indiei. Ambele fenomene se produc datorită *trăsnetului*, şi sunt însoţite, la el , de întinerire, în schimb la ea, de o îmbătrânire rapidă.

Scopul intersectării celor două mutaţii este acelaşi ca la Eminescu, unde, în *Scrisoarea V* femeia este, prin iubire, izvorul împlinirii lăuntrice a creatorului : "S-ar pricepe pe el însuşi acel demon…s-ar renaşte,/ Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaşte / Şi, pătruns de-ale lui patimi şi amoru-i, cu nesaţiu / El ar frînge-n vers adonic limba lui ca şi Horaţiu." Avântului de *cunoaştere metafizică*, Dionis îi găseşte un impuls generator, în iubirea divină inspirată de Maria, şi în acest fel "Eminescu a conferit femeii o semnificaţie de mari profunzimi, o demnitate unică, a asociat-o, prin desăvârşirea purităţii şi cuprinderea afecţiunii pe care le presupune, la lucrarea lui demiurgică."[11]

La Eliade, rolul femeii este de a desăvârşi *cunoaşterea ştiinţifică*, de a facilita descoperirea lingvistică a originii limbajului. Întoarsă în timpul preistoric, Veronica / Rupini are în mod repetat, în timpul somnului, crize de anamneză, ajungând până la protolimbajele articulate, şi asta după ce pornise de la o sanscrită veche. O nouă legătură cu Eminescu, care se ştie, fusese preocupat, ca orice romantic, de origini, iar în privinţa originii limbilor indoeuropene, încercase să compună chiar o gramatică a limbii sanscrite.

Titlul nuvelei eliadeşti, *Tinereţe fără tinereţe*, este de o încărcătură simbolică deosebită. Spre deosebire de basmul cu care are unele asemănări, tinereţea obţinută de Dominic trăind în viitor este împletită cu bătrâneţea, în sensul profund al bogăţiei de cunoştinţe şi experienţă acumulate(înţelepciune) , modernii fiind adevăraţii antici.[12]

Confruntarea lumii profane cu cea sacră are din nou loc prin intermediul *anchetei*. Iniţiaţii, cei care acceptă miracolul, adică Dominic şi profesorul Gilbert Bernard, sunt ameninţaţi în permanenţă de ceilalţi, membri ai Siguranţei, Gestapoului, care văd în orice – trădare, spionaj sau, mai mult, interes experimental. Acesta este motivul pentru care Dominic îşi ia o identitate falsă şi fuge în Elveţia.

[11] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Mihai Eminescu, ed..cit.*, p.119.
[12] Matei Călinescu, *Noi suntem, de fapt, Anticii* in *Cinci feţe ale modernităţii, ed.cit.,* p. 37.

Ca în *Sărmanul Dionis*, finalul poveştii lui Dominic păstrează o *ambiguitate* între vis şi realitate. Atras de tărâmul natal, ca de o "Vale a Plângerii", după ce vede o fotografie, Dominic se reîntoarce în ţară, poposind în locurile unde îi începuse aventura. Dar prietenii săi de pahar îl asigură că n-a trecut timpul, că sunt tot în 1939. Totuşi, după moartea subită a lui Dominic Matei, ajuns din nou bătrân, îi sunt găsite în buzunar actele unui cetăţean elveţian, născut în 1939…

Armonizând idei kantiene, concept arheic eminescian, metempsihoză (in cazul Veronicăi – Rupini), credinţe folclorice şi science-fiction, fantasticul creat în *Tinereţe fără tinereţe* ilustrează continua aspiraţie mioritică spre transcendent şi spre misterele lumii, cu o găsire a sensului catastrofei, a extincţiei, în credinţa că viaţa s-ar putea continua, supravieţuitorii fiind *titani ai cunoaşterii*, veşnic tineri. Mircea Eliade opune de fapt morţii cosmice *fantezia*, puterea orfică a creaţiei.

3. Salvarea prin credinţă şi artă

Pe aceeaşi linie tematică se înscrie şi naraţiunea *Cele trei graţii* din 1977, pe care o vom asocia cu *Cezara* şi basmul eminescian *Făt-Frumos din lacrimă*. O soluţie la moartea individuală este găsită de Eliade tot în ştiinţă, dar medicina este şi ea complinită de alte contribuţii. Chiar şi explicaţiile găsite de personaje pentru posibila vindecare a incurabilei boli, cancerul, sunt în mit, boala fiind pretext de regenerare mitică. Conform teoriei sacrului camuflat în profan, mecanismul regenerării, răpit omului după alungarea din rai, este camuflat în teribila boală: "Insăşi dialectica creaţiei cere ca procesul de regenerare să înceapă numai când organismul e ameninţat de moarte."

Medicamentul salvator, care conferă şi tinereţe veşnică, este *apa*, dar o apă miraculoasă, a vieţii, de la "Fontaine de Jouvence", cu vădite asemănări cu apa urzită din lacrimi care redă vederea în basmul *Făt - Frumos din lacrimă*, sau în acelaşi basm al lui Eminescu – cu izvorul din care eroul renaşte prin voia Domnului: "Când se sculară spre a merge mai departe, zise St.Petrea: - Doamne, fă ca acest izvor să fie ce-a fost mai nainte."

Apa din *Cele trei graţii* se aseamănă şi cu apa izvorului din *Cezara*, unde bătrânul Euthanasius se aşază spre a opri descompunerea, abandonare panteistă în perenitatea naturii: "Râul curgând în veci proaspăt să ma dizolve şi să mă unească cu întregul naturei, (…) bătrân rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată." Toate aceste miraculoase

salvări de Timp cu ajutorul apei se bazează pe semnificaţiile creştine, biblice, care o consideră "o poartă spre veşnicie tocmai pentru că purifică, vindecă şi întinereşte".[13]

Mitul Persephonei este prezent şi el în povestea tragicei oscilaţii între tinereţe şi bătrâneţe a pacientei Eufrosina, o jumătate de an pe pământ şi cealaltă jumătate în infern, din cauza întreruperii la jumătate a tratamentului administrat de doctorul Aurelian Tătaru.

Cuplurilor Dayan - Ahasverus, Dominic – eul său spiritual, din celelalte nuvele, le corespunde de astă dată o triadă : *doctorul* Aurelian Tătaru – prietenul său, botanist şi *poet*, Filip Zalomit – şi *preotul* Calinic. Preotul îi destăinuie înainte de a muri, lui Zalomit , care fusese concepţia doctorului Tătaru, pe care o împărtăşea: "În corpul omenesc totul s-a păstrat,(…) deci s-a păstrat şi taina vieţii veşnice", "că Dumnezeu n-a abolit definitiv sistemul încifrat în structura corpului şi a vieţii omeneşti".

Enigma expresiei "Les trois grâces", ultimele cuvinte ale doctorului Tătaru, mort în împrejurări neobişnuite, preocupă personajele naraţiunii încă de la început, putând însemna imaginea a trei vile admirate de doctor şi prietenii lui în tinereţe : "separate şi totuşi formând un singur grup arhitectonic" prin armonia lor perfectă, ajungând în final să se elucideze cu ajutorul inspectorului Albini, care o asociază cu cele trei paciente tratate de cancer de doctorul Tătaru : Aglae, Euphrosyne şi Thalia(Italia). *Cele trei graţii* este şi numele unei sculpturi veneţiene din secolul al XIX-lea, reprezentând un ideal al armoniei frumuseţii, sugerând astfel armonia cosmică, eterna regenerare ciclică.

Intriga poliţistă în care este camuflat sacrul, ca şi în celelalte două nuvele, cuprinde şi aici *ancheta*, cu victime şi chiar reconstituire. Din cei trei care cunoşteau secretul "celor trei graţii" mai rămăsese doar botanistul – poet Filip Zalomit, ceilalţi doi, doctorul şi preotul, fiind morţi. Ancheta pune faţă în faţă pe Zalomit cu inspectorul Emanuil Albini, care spre deosebire de inspectorul cu acelaşi nume din *Dayan*, are înclinaţii poetice, nu respinge imaginaţia, dar se foloseşte de ea tot în scopuri profane, pentru ca ştiinţa românească să nu fie depăşită de alte ţări în descoperirea acestui antidot miraculos.

Şi de această dată teoria eliadescă privind posibilitatea învingerii Timpului este întemeiată pe ştiinţă, dar nu lipseşte credinţa şi imaginaţia. Poetul Filip Zalomit are rolul de *mesager*, amintindu-şi cuvintele părintelui Calinic despre explicaţia bioteologică a vindecării, şi tot el este cel ales s-o întâlnească pe Eufrosina, singura pacientă ce supravieţuise din cele trei, aflând astfel despre controversata ei vindecare.

[13] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op.cit.,vol.1,* p.111.

Finalul instalează din nou o umbră de *mister* asupra adevăratei semnificaţii. Deşi până în acel punct al naraţiunii se afirmase că medicamentul miraculos nu era decât o apă de izvor, combinată cu o doză importantă de credinţă, ultimele paragrafe reiau nişte meditaţii de început ale *poetului* Filip Zalomit, care încerca să-şi amintească, cu ajutorul unei *rime*, denumirea în latină a unei formule-plantă, "Euphorbia moldavica id est impudica…", şi se temea că anchetatorii au descoperit-o deja…

Prin toate aceste originale îmbinări de filosofii şi mituri ce conferă efectul de fantastic eliadesc în *Dayan, Tinereţe fără tinereţe* şi *Les trois grâces*, este accentuată ideea eminesciană ce prelucrează o teorie kantiană privind raportul identitate/ alteritate: "Omul are-n el numai şir, fiinţa altor oameni viitori şi trecuţi, D-zeu le are deodată (…) Şi sufletul nostru are vecinicie-n sine – dar numai bucată cu bucată." Moartea este urmată de o renaştere, există o nemurire ciclică, care întreţine nemurirea statică, pe care sufletul uman o va visa şi la care va aspira mereu.

Încercarea lui Eliade, de a găsi soluţii ştiinţifice pentru nemurire, remedii pentru bătrâneţe, moarte individuală sau cosmică, se dovedeşte a fi în realitate *metaştiinţifică*. Deoarece, chiar dacă este vorba de matematică, ca în *Dayan*, de fizică, ca în *Tinereţe fără tinereţe,* sau biologie – cum s-a văzut în *Cele trei graţii***,** soluţia este tot *rolul orfic al creaţiei*, gândirea mitică, credinţa.

În momente de tragic impas spiritual cu care se confrunta civilizaţia umană a secolului XX, Mircea Eliade readuce *sacrul* cu funcţia sa soteriologică, singurul menit să lupte contra terorii Timpului. Speranţa de salvare e pretutindeni, căci, aşa cum reiese din cuvintele lui Eliade : "Tot ceea ce este profan este, sau a putut fi, de origine sacră…"[14] Şi asta pentru că, spune Gilbert Durand - urmând o teorie filosofică platoniciană despre Ideile absolute, eterne, şi sufletul uman - : "A cunoaşte este (pentru Eliade) a recunoaşte."[15]

4. Univers spiritual hindus şi romantic

Noi experienţe de ieşire din timpul istoric, sunt reliefate de Mircea Eliade în universul spiritual indian, în nuvelele *Nopţi la Serampore* şi *Secretul doctorului Honigberger*, al căror etalon de comparaţie va fi din nou nuvela fantastică eminesciană *Sărmanul Dionis*.

[14] (apud) Eugen Simion, *Op.cit.*, p.258
[15] ibidem, p.258.

Nopţi la Serampore (1940), este o naraţiune fantastică, concepută modern, cu un narator-personaj şi în plus, în spiritul *autenticităţii* proprii lui Eliade – unind gnoseologicul cu existenţialul [16] şi incluzând şi experienţa sacrului[17].

Ca în majoritatea naraţiunilor eliadeşti, personajele se iniţiază în sacru, şi principalele elemente simbolice cu rol iniţiatic sunt romantice: *noaptea*, momentul propice misterului, *luna*, element cosmic romantic făuritor de magie: "Era penultima noapte înainte de luna plină.(…)Poate datorită farmecului acelui văzduh lunar, eram fiecare dintre noi înfioraţi şi tulburaţi. Tăcerea ajunsese acum înspăimântătoare şi parcă firea întreagă încremenise sub vraja lunii". În *Sărmanul Dionis*, eroul reuşeşte să folosească cartea de zodii şi să iasă din timp, într-un moment similar : "Aerul era blond şi văratec, iar razele lunei, pătrunzând în camera lui Dionis, izbeau faţa sa palidă şi împleau sufletu-i plin de lacrimi c-o nespusă melancolie." Despre concepţia similară indiană privitoare la funcţia magică, vizionară a lunii, Amita Bhose spune: "Concepţia despre lună a lui Eminescu ca o putere care înviază gânduri şi întunecă suferinţe îşi are rezonanţă în concepţia vedică."[18]

În plus, la Eliade, acestor elemente regăsite în nuvela eminesciană li se adaugă forţa sacră revelatoare a *pădurii* din Serampore, de lângă Calcutta: "Priveam năuci în toate părţile, şi parcă ne înfiorau singurătatea, arborii aceştia necunoscuţi din jurul nostru, care-şi uneau tot mai mult ramurile pe deasupra noastră, ca şi cum ar fi vrut să ne cuprindă".

Intriga *Nopţilor la Serampore* este magic-detectivistă: autorul împreună cu prietenii săi – orientalistul Bogdanof şi olandezul pasionat de hinduism Van Manen, trăiesc o experienţă stranie de întoarcere în timp şi spaţiu, datorită magiei nopţii indiene (prezentată şi în Maitreyi) şi zonei sacre create prin ritualul tantric de către Suren Bose. Cele trei personaje se întorc în trecutul îndepărtat al Indiei: "mi se părea că nu mai recunoşteam peisajul.(…) Parcă ne-am fi găsit în cu totul altă parte a Bengalului, atât de ciudate îmi păreau împrejurimile", cu 150 de ani în urmă, şi asistă ca martori (auditiv) la o crimă, apoi chiar vorbesc cu persoane din acel timp.

După terminarea experienţei, odată noaptea risipită, eroii se trezesc foarte obosiţi ca dintr-un somn: "când m-am trezit, începuse să se lumineze de ziuă. Mă simţeam încă vlăguit, fără nici un gând, fără nici o amintire", şi vor afla că poate nici nu plecaseră cu maşina din bungalou: "Dacă într-adevăr fusesem victimele unei iluzii?!" Ieşirea din timp se petrecuse în

[16] (apud) Sergiu Al-George, *Arhaic şi universal, ed.cit.,* p.116.
[17] ibidem, p.123.
[18] Amita Bhose, *Eminescu şi India, ed.cit.,* p.42.

vis, la fel ca în cazul lui Dionis, visul recuperase forţa demiurgică a gândirii. Gândirea upanişadică conferă visului aceeaşi forţă magică de modelare a realităţii proprie creatorului romantic: "prin meditaţie (…)omul poate să simtă trecutul şi viitorul în sufletul sau (…) în vis, el poate să se apropie de spiritul creator al lumii."[19] Trezirea din somn după experienţa iniţiatică este similară şi la Dionis, în finalul visului selenar eşuat: " El se scutură oarecum din somn. Soarele se înălţa, ca un glob de aur pe un cer adânc albastru.(…) Fusese vis visul lui cel atât de aievea sau fusese realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească?"

Obsedat de straniul experienţei şi după ce trecuse o vreme, naratorul îi cere explicaţii unui ascet dintr-o mănăstire din Himalaya, Swami Shivananda. Întrebărilor detectiviste ale eroului, ascetul le răspunde filozofic-ontologic, lansând conceptul *lumii ca vis* romantic – identificat în spiritualitatea indiană cu *Māyā*, marea iluzie cosmică, unde "nici o întâmplare din lumea noastră nu e reală(…)într-o lume de aparenţe, (…) oricine e stăpân pe anumite forţe (…) poate face (…) un joc de aparenţe."

Finalul povestirii lui Eliade este învăluit în mister, ca şi finalul din Sărmanul Dionis, naratorul împletind visul cu realitatea, iniţiat de Shivananda, care îi dezvăluise secretul iluziilor: să nu crezi în legile ce le pot supune. Într-adevăr "fantasticul lui Mircea Eliade este prin eminenţă un fantastic al ambiguităţii între planul experienţei sensibile şi un metaplan în adâncime".[20] Această concepţie despre iluzie guvernată de spirit (influenţă a idealismului magic german)- aplicată apriorismului kantian, Dionis o prezintă în prologul filozofic al aventurii sale gnoseologice: "În faptă, lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spaţiu – ele sunt în sufletul nostru."

Prin trăirea sacrului ca alegere din iluzia lumii, "Mircea Eliade se întâlneşte aici cu opera marelui său precursor Mihai Eminescu, care în naraţiunea "Sărmanul Dionis" prelucrează o concepţie asemănătoare despre timp şi spaţiu."[21] Toate aceste similitudini de viziune şi expresie îşi au originea în influenţa exercitată de universul arhaic indian asupra Romantismului, ocazie cu care " Descoperirea Indiei a contribuit din plin la redescoperirea de către romantici nu numai a simbolismului şi a sacralităţii cosmice dar, în directă legătură cu aceasta, a mitului, a imaginarului, a visului şi a psihismului de adâncime."[22]

[19] Amita Bhose, *Op.cit.*, p.125.
[20] Sergiu Al-George, *Op.cit.*, p.183.

[21] Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade,* p.112.
[22] Sergiu Al-George, *Op.cit.*, p.9.

Tot o intrigă detectivistă sub care se ascunde o iniţiere spirituală descrie şi nuvela *Secretul doctorului Honigberger* (1940). Tehnica narativă este definită prin aceeaşi autenticitate, persoana I-a sg., naratorul-personaj, scriitor preocupat de filozofie şi religie hindusă, fiind implicat ca martor la iniţierea în sacru prin Yoga a doctorului Zerlendi.

Personajele iniţiate sunt doctorul sas Johann Honigberger din Braşov, orientalist, colecţionar de multiple antichităţi, cunoscător al tehnicilor Yoga şi doctorul Zerlendi, savant indianist, dispărut în mod misterios de acasă în 1910, după ce mulţi ani cercetase lucrările lui Honigberger. Naratorul, pasionat şi el de indianistică, ajunge, prin intermediul rugăminţii neaşteptate a doamnei Zerlendi, să aibă acces la biblioteca soţului ei. Scopul acestei cercetări este la început reconstituirea adevăratei biografii a dr.Honigberger, începută de dr.Zerlendi, în special a tainei morţii sale, în 1869, chiar după ce se întorsese dintr-o călătorie în India. Pe parcurs, taina dr.Honigberger devine taina lui Zerlendi, atunci când naratorul află că nu murise, ci dispăruse brusc de acasă.

Căutarea personajului-narator între documentele din imensa bibliotecă a lui Zerlendi, începută ca o anchetă , ajunge să fie o adevărată *iniţiere* a sa în Yoga, citind într-un caiet-jurnal codificat în sanscrită toate detaliile experienţei desăvârşirii prin această tehnică, experienţa trăită de însuşi Zerlendi. Predispoziţia naratorului pentru iniţiere spirituală ne este dezvăluită chiar de la început din afirmaţia sa: "Totdeauna am împărţit oamenii în două categorii: cei care concep moartea ca un sfârşit al vieţii şi al trupului şi cei care şi-o înfăţişează ca un început al unei noi existenţe spirituale." Tot astfel metafizicul Dionis ni se prezintă în monologul filozofic, anunţând prin ideile sale magic-kantiene aventura sa prin timp şi spaţiu: "Dacă lumea este un vis – de ce n-am putè să coordonăm şirul fenomenelor sale cum voim noi?(…) Dac-aş putè şi eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu pân în acea fază a emanaţiunii lui care se numeşte epoca lui Alexandru cel Bun de esemplu…"

Cele câteva cuvinte găsite iniţial de narator în *Secretul doctorului Honigberger: "Shamballa = Agarttha = tărâmul nevăzut"*, preced iniţierea în nemurirea prin moarte, în găsirea unui tărâm Absolut, neaccesibil oricui, la fel ca misterul nopţii de Sânziene, sau ca plenitudinea insulei lui Euthanasius. Vor urma, detaliat, etapele care conduc la iniţierea desăvârşită, etape ce pot fi comparate cu cele ale zborului – vis al lui Dionis-Dan-umbra sa către timpul anistoric din paradisul lunar.

Experienţa yogină a lui Zerlendi, reiterare a experienţelor lui Honigberger, începe cu ritmarea respiraţiei (pranayama) şi concentrarea mentală într-un singur obiect, reuşind să treacă

de la stare de veghe la un somn treaz, dincolo de lucruri. Ritmarea respiraţiei efectuată după rugăciune îi aduce subiectului o stare de linişte şi plenitudine, asemănat cu "sentimentul care te stăpâneşte câteodată după ce asculţi multă muzică de Mozart." Tot *muzica*, adevărata muzică a sferelor, prin care "omul se poate asocia plenitudinii vieţii cosmice"[23], ascultată de Dionis îngereşte cântată de Maria, precede concentrarea sa în cartea de zodii a lui Zoroastru. Conform spuselor lui Eliade din lucrarea sa ştiinţifică dedicată tehnicilor Yoga, concentrarea într-un punct tinde spre "lumina interioară descoperită prin concentrarea în lotusul inimii", "lumina inimii" fiind "întâlnirea cu propriul sine"[24] , ceea ce corespunde pe deplin cu starea lui Dionis.

Obiectivul concentrării lui Zerlendi este *focul* şi ceea ce reuşeşte, "trecerea de la conştiinţa stării de veghe la conştiinţa stării de somn", conştientizând ieşirea din spaţiu "vedeam oriunde mi-aş fi aruncat gândul", are corespondentă în *Sărmanul Dionis* ieşirea din timpul şi spaţiul istoric: " Privi din nou la painjinişul de linii roşii – şi liniile începură a se mişca…(…) El nu se mai îndoia…de o mână nevăzută el era tras în trecut."

Starea de somn conştient cu vise este urmată de un somn fără vise şi în final de starea de transă cataleptică, un fel de moarte vie, finalizată cu o stare de invizibilitate, retragere din lumină a corpului. Această ultimă etapă începe cu o ieşire din timp, timpul comprimându-se "trupul nu mai participa la curgerea timpului"– moarte aparentă, în timp ce spiritul rămâne activ. Accederea la lumea spirituală este denumită reactivarea *ochiului* lui Shiva, capacitatea de a transcende lumea simţurilor,- *zborul* şi echivalează cu rebeliunea ontologică a lui Dionis-Dan, intervenind pericolul "căderii": "cei care au "căzut" cel mai jos erau cei care izbutiseră să se apropie cel mai mult de Dumnezeire."

Invizibilitatea încercată de Zerlendi: "privind în jurul meu nu mi-am văzut umbra" poate fi asociată cu zborul spre timpul cosmic al lui Dionis, după ce îşi lăsase umbra pe pământ , transformându-se în spirit înzestrat cu veşnicie: "mergea astfel pe luminatele strade fără ca luna să-i facă vro umbră pe ziduri, căci pe-a lui o lăsase acasă".

Shamballa, asemănata de autor cu "insulele albe" din mitologia budhistă şi brahmanică, este "minunea aceea verde între munţii acoperiţi cu zăpadă, casele acelea ciudate, oamenii aceia fără vârstă, care-şi vorbesc atât de puţin, deşi îşi înţeleg atât de bine gândurile", o lume a spiritului nemuritor. Similar este şi paradisul lunar în care ajung Dionis şi Maria , unde "îngerii (…)îngânau cântările ce lui îi treceau prin minte", tot aşa transcend condiţia umană eroii din

[23] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri, vol.2,* p.328.
[24] Mircea Eliade, *Yoga: nemurire şi libertate , ed.cit.,* p. 82.

Cezara- pe insula mitică "tărâm paradiziac, (…) în care beatitudinea vieţii adamice nu exclude beatitudinea "morţii frumoase"; şi una , şi alta, sunt stări în care condiţia umană – drama, durerea, devenirea – a fost suspendată"[25] . Astfel starea absolută a timpului este identificată de Eminescu pe insulă, sau pe lună, aşa cum afirma acad. Mihai Cimpoi: " Iar principalul obstacol ontologic care este timpul îl va trece prin regăsirea timpului originar, sacral, care izvorăşte din el însuşi." [26]

Finalul nuvelei *Secretul doctorului Honigberger* este contrariant, dezvăluind un nou efect de Maya, lume ca un joc al divinităţii supreme, la fel ca finalul *Sărmanului Dionis*. Camuflarea sacrului în profan dovedeşte uneori o suprapunere derutantă, autorul nu mai ştie dacă ce a descoperit este realitate sau vis, chiar biblioteca lui Zerlendi dispăruse de 20 de ani . Prin toată această aventură spirituală spre Absolut, "Mircea Eliade descrie tocmai procesul prin care se ajunge la dobândirea înţelepciunii, căutarea echivalând aici cu însuşi fenomenul iniţierii".[27]

Surprinzătoarea similitudine de etape ale iniţierii din *Secretul doctorului Honigberger* şi din *Sărmanul Dionis* îşi are cauza în confluenţele spirituale arhaice indiene şi romantice, în "surprinzătorul mod în care Novalis a anticipat şi postulat însăşi experienţa Yoga atunci când vorbea de posibilitatea şi necesitatea ca *spiritul* să domine corpul."[28] În acelaşi mod, prin aportul spiritului, defineşte şi Eliade experienţa Yoga, care este renaşterea "la o viaţă sanctificată", "prin încorporarea sacrului", concluzionând ca "Idealul Yogăi (…) este de a trăi într-un *prezent etern*, în afara Timpului".[29]

Acest *spirit*, conţinut în iubire, credinţă şi artă, însoţeşte pe tot drumul ei lupta împotriva Timpului la Eliade şi Eminescu, dându-i un sens şi o deschidere către Absolut.

Bibliografie

1. Eliade, Mircea, *Proza fantastică, vol.I, II,* Editura Tana, Muşăteşti, 2007.

2. Eminescu, M., *Poezii. Prozā literarā, vol.I, II*, Ediție de Petru Creția, (după ediţiile de *Poezii* şi *Proza literară* din 1973 şi 1977, îngrijite de Perpessicius, şi completări), Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

*

[25] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius* în *Despre Eminescu şi Haşdeu*, p.15.
[26] Mihai Cimpoi, *Eminescu, poet tragic* în *Căderea în sus a Luceafărului, ed.cit.,* p.8.
[27] Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade,* p.144.
[28] Sergiu Al-George, *Op.cit.*, p.252.
[29] Mircea Eliade, *Yoga: nemurire şi libertate,* p. 366.

3. Al-George, Sergiu, *Arhaic şi universal. India în conştiinţa românească*, Editura Herald, Bucureşti, f.a.

4. Bhose, Amita, *Eminescu şi India*, prefață şi postfață de Zoe Dumitrescu-Buşulenga (la ediția din 1978), argument la ediție de Carmen Muşat-Coman, Editura Cununi de Stele, Bucureşti, 2009.

5. Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii,* Ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

6. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri,* vol.I, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

7. Cimpoi, Mihai, *Căderea în sus a Luceafărului*, Editura Porto-Franco, Galați, 1993.

8. Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, Ediția a II-a, îngrijire, traducere şi prefață de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfață de Mircea Eliade, Colecția Discobolul, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.

9. Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Mihai Eminescu,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1963.

10. Eliade, Mircea, *Despre Eminescu şi Haşdeu*, Ediție îngrijită şi prefață de Mircea Handoca, Editura Junimea, Iaşi, 1987.

11. Eliade, Mircea, *Yoga*: *nemurire şi libertate* , traducere de Walter Fotescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.

12. Glodeanu, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Editura Dacia,Cluj-Napoca, 2006.

13. Simion, Eugen, *Mircea Eliade*. *Un spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, 1995.

"MARRIAGE IN HEAVEN" – FROM HARMONY TO THE BITTER TASTE OF THE ABSOLUTE

Mihaela-Alina Chiribău-Albu
PhD, "Ferdinand I" National College, Bacău

Abstract: The paper reveals the way in which two of Eliade's characters of "Marriage in Heaven" recreate the androgyne, through their compelling love story – both on the terrestrial and celestial levels. It is through love that Ileana and Andrei Mavrodin reach grace, recreate the androgyne and the lost unity of the world, celebrating their "marriage in heaven". Love takes them away from the profane world, a world of appearances, of fakedness and illusion under the stigma of ephemeralness, adventure and fortuity. Becoming "androgynous" through love, the couple Ileana – Mavrodin lies at the Centre, becoming the reflection of divine perfection, as the primordial pair experiences perfect love. "Androgyny, as a universal way of expressing the coincidence of contraries and wholesomeness, represents more than a plenary state of being; it is freedom, perfection, sacredness.

Keywords: androgyne, celestial, love, perfection, sacredness

Prototipul iubirii ca unitate este întâlnit sub forma **androginului**, unitate monadică din care derivă puterea lui iniţială, faptul autoconcentricităţii. Avându-se pe sine ca scop, androginul există în propria desăvârşire şi în vederea menţinerii acesteia. El nu devine, nu cunoaşte metamorfoză sau procesualitate, existând prin sine însuşi ca model al plenitudinii unităţii fundamentale, fără traiect intenţional, un anumit scop sau ţel. Unitate rivalizând cu principiul divin, androginul devine victima invidiei zeilor: monada devine diadă, rătăcind în căutarea timpului originar pierdut, căutând să-şi refacă starea iniţială. Ca stare de graţie/unitate este cuvântul cheie al iubirii în genere, „îmblânzirea" forţelor antagonice şi reînvierea lor întru deplinătate, modelul iniţial al lumii, al „vârstei de aur" pierdute. Mircea Eliade fixează semnificația acestui simbol în *coincidentia oppositorum*.

Romanul *Nuntă în cer* propune, prin evocarea unei tulburătoare povești de iubire (Ileana – Andrei Mavrodin), refacerea arhetipului androginului în plan terestru și celest. Autorul este preocupat atât de mitul androginului, cât și de ideea/starea de androginie, de perfecțiune, de

împlinire, astfel dorind să reînvie unitatea și echilibrul primordial din *illo tempore*, prin care omul își poate recupera unitatea și echilibrul sufletesc.

Personajele traversează un itinerar labiritic, ce se construiește de-a lungul diegezei, în încercarea de a apăra centrul, oaza de sacru în care s-au situat prin trăirea unei iubiri miracol cu care ființa umană se întâlnește o singură dată în viață: *„Cu o asemenea dragoste nu te întâlnești decât o singură dată în viață”*[1]. Personajul feminin apare în ipostaza Femeii Absolute, o Afrodită deopotrivă celestă și terestră, o „mamă” a Erosului care împlinește și macină destine. Modul în care Ileana trăiește iubirea aruncă personajul, și implicit lectorul, pe un itinerar labirintic ce se naște din pendularea între modelul divin și modelul uman al iubirii. „Răpirea lumii la sine” ca model al iubirii divine poate fi înţeleasă ca o atracţie a lumii transcendentale asupra celei pământene, în scopul unităţii − aducerea la sine, contemporaneitatea cu divinul care, potrivit lui Ficino, este un ciclu al evoluţiei închis asupra lui însuși: „Căci dacă Dumnezeu răpeşte lumea la sine, iar lumea este răpită de el, aceasta înseamnă că există o neîncetată atracţie între Dumnezeu şi lume, care în Dumnezeu începe şi trece în lume, apoi se sfârşeşte ultim în Dumnezeu, astfel că într-un cerc ea se înapoiază acolo de unde a plecat”[2].

Andrei Mavrodin și Ileana, personajele principale ale primei povești de dragoste narate în romanul *Nuntă în cer* trăiesc o astfel de „răpire” divină, o „nuntă în cer”, adică o comuniune spirituală desăvârșită care transcende realitatea imediată și reface arhetipul androginului: *„*[...] *la dragostea noastră nu se mai putea adăuga nimic. Era perfectă, autonomă, impermeabilă față de oricare altă forță. Amândoi alcătuiam o pereche desăvârşită, creați unul pentru altul, meniți să creștem și să murim împreună. Unirea noastră aproape că nu mai avea rădăcini pământești. Eu nu puteam uita extazul îmbrățișărilor, care ne smulgeau pe amândoi din fire, unindu-ne în altă lume. Poate că numai o dată la mii de ani taina unirii se mai împlinește atât de desăvârşit...”*[3] „Androginizarea” prin dragoste situează cuplul Ileana – Mavrodin în Centru, ei devenind reflexia perfecțiunii divine, perechea primordială cunoscând unirea perfectă. Androginia, ca formă universală de exprimare a coincidenței contrariilor, a totalității, reprezintă mai mult decât o stare de plenitudine a ființei; este libertatea, absolutul, divinul/sacrul.

[1]Mircea Eliade, *Nuntă în cer*. Prefață de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Cartex 2000, 2002, p. 140.
[2]Vianu Mureşan, *Fundamentele filosofice ale magiei*, Prefață de aurel Codoban, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, p. 132.
[3]Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 56.

Andrei Mavrodin, scriitor, își va pierde pentru o vreme „identitatea", va renunța la menirea sa de creator, lăsându-se „răpit" spre o altă realitate în care Erosul[4] și Thanatosul se suprapun, permanentizând trăirea, răpirea, iubirea: *„La început, revelația nunții și a morții am avut-o înspăimântător de concret, căci rămâneam amândoi fără simțire, vreme îndelungată, uniți chiar atunci când trupurile noastre zăceau inerte, sfărâmate de o beatitudine care nu mai era a lor și pe care nu o puteam păstra decât într-o istovire supremă, în moarte..."*[5] Iar dacă iubirea este un sentiment general uman, Erosul, prin esența divină, devine calea prin care sacrul pătrunde în iubire. Umanul pătruns de Eros poate atinge desăvârșirea divină[6]. Comuniunea erotică reprezintă chintesența împlinirii în plan terestru, dar și singura împrejurare în care ființa privește moartea ca o formă de eternizare la care umanul poate spera și chiar accede.

Iubirea îl zeifică, îl eternizează, pentru că îmbrățișarea androginică presupune moartea în plan terestru, ieșirea din contingent, atingerea centrului, a absolutului: *„*[...] *simțurile mele erau atunci altele; nu mai cuprindeau volume și linii, nu mai recepționau senzații și emoții, ci parcă toate se topiseră împreună într-o singură inimă de foc și, căzut din raptul acela suprem, nu mai intuiam decât o* ***prezență****, din care nu mă puteam smulge... Cât de luminoasă îmi apărea atunci moartea!... Simțeam că suntem foarte aproape de ea, iar făptura aceea cosmică și liberă, născută din îmbrățișare, este, ea însăși,* ***moartea noastră****, și ea nu poate ființa decât printr-o totală abandonare a cărnii, printr-o definitivă ieșire din noi..."*[7] Andrei și Ileana trăiesc, prin îmbrățișare, plenitudinea unității fundamentale, anulând limite, depășind condiția umană, „omorând" femininul și masculinul într-o singură *„inimă de foc"*, într-o ființă *„cosmică și liberă"*, o formă de *coincidentia oppositorum* care echivalează cu perfecțiunea, sacrul, Centrul.

Apărarea centrului înseamnă, așadar, pentru cuplul care a refăcut unitatea primară, apărarea iubirii și a unirii perfecte. Iubirea îi sustrage lumii profane, o lume a aparențelor, a

[4]Eros, divinitate primordială ce personifică dorința, este un *daimon*, o ființă intermediară între zei și oameni, care oferă nebunia iubirii; prin Eros sunt împreunate frânturile vechii naturi, el încercând să vindece nefericirea speței umane, alungând înstrăinarea din suflete: „[...] ne golește de duhul înstrăinării și ne umple de acela al înrudirii dintre noi, [...] el aducătorul de blândețe, alungătorul de asprime, el cel darnic cu prietenia, zgârcit cu vrăjmășia, milostiv în bunătatea lui; contemplat de oamenii știutori, admirat de zei, râvnit de cei ce n-au parte de el, ținut la mare preț de cei care se bucură de el; Bunul Trai și Traiul Dulce, Traiul în plăceri, Grațiile, Jindul și Dorul îi sunt vlăstare [...]" (Platon, *Banchetul*. Traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 1995, pp. 115 − 116).
[5]Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 47.
[6]„Erosul este, în fond, un sentiment al lui Dumnezeu însuși, care a creat lumea, cu diferitele ei trepte, fiindcă o dorea, și o dorea, fiindcă o iubea. Iar iubirea lui Dumnezeu pentru lume nu era decât iubirea lui pentru sine însuși." (P.P. Negulescu, *Marsilio Ficino – iubirea ca factor cosmic*, în vol. *Filozofia Renașterii*, București, Editura 100+1 Gramar, 2001, p. 308)
[7]Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 46.

falsului, a iluziei situată sub stigmatul efemerului, al aventurii și al întâmplătorului: *„Mă gândeam atunci câți ani din tinerețea mea îi cheltuisem stupid, printre femei și cărți, trăind în aventură, la întâmplare”*[8]. Mavrodin, chiar de la prima întâlnire, trăiește sentimentul re-cunoașterii dublului arhetipal, fixând în ființa lui gesturi simple, dar care îl apropie de starea de beatitudine. Momentul întâlnirii aduce în conștiința și sufletul eroului impresia unui miracol de mult așteptat, o anamneză a unui sentiment trăit cândva. Discutând cu Ileana, bând împreună șampania, dansând, Mavrodin resimte faptul că se re-cunosc, se regăsesc, după o inexplicabilă despărțire. Trăsăturile fizice ale Ilenei își pierd conturul, importanța, pentru că întreaga ei ființă și tot ceea ce ea emană reprezintă *„melodia luminoasă”* pe care dorește să o „cânte” bărbatul: *„Aveam numai sentimentul, aproape patetic, că s-a schimbat ceva fundamental în viața mea, că am descoperit ceva nebănuit și neașteptat. Nici măcar imaginea Ileanei nu o aveam precisă în minte. Dar de parfumul ei, din văzduhul ei, aș spune, nu mă puteam desprinde. Gândurile se opriseră pe loc. Poate de aceea toată ființa mea mă îndemna să grăbesc pasul, să merg destul de repede, ca nicio altă amintire, niciun gând străin să nu se poată strecura și sfărâma* ***beatitudinea dulce în care pluteam****. Aș fi vrut să cânt, atât. O melodie necunoscută, luminoasă...* (s. n. – M. C.-A.)*”*[9] Beatitudinea, așa cum este explicată de Mircea Eliade în *Solilocvii*, nu este nici experiență, nici stare de grație. Ea este coincidența definitivă a spiritului cu el însuși; beatitudinea presupune suprafirescul și globalul, totalitatea, identitatea cu sacrul, nu doar o stare de fericire declanșată de *„tăria și completitudinea raportului cu Divinitatea”*, ci mult mai mult – transcenderea oricărui raport, de orice esență[10].

Revelația comunicării perfecte dintre eul propriu și eul ființei predestinate se produce concomitent. Ambele personaje se înspăimântă de apropierea fizică a celuilalt, de dorința permanentă de a fi aproape; prezența Ilenei în timpul dansului îi apare lui Mavrodin drept completarea perfectă a ființei lui, percepând-o, din primul moment, ca fiindu-i **perechea**. Unirea trupească dintre cei doi se află tot sub semnul re-cunoașterii; cele două jumătăți sfârtecate de fulgerul divin se regăsesc ca după o lungă despărțire: *„Ceasurile vaste, când trupurile noastre* ***s-au recunoscut****, ca după o* ***lungă, blestemată despărțire****, zdrobiseră orice luciditate, orice rezistență.* [...] *Prezența aceea, de care mă temusem atât, pe care o știam macerată ca piatra iadului, prezența femeii iubite – care este, pentru orice bărbat, demonie,*

[8]*Ibidem*, p. 48.
[9]Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 35 − 36.
[10]*Idem*, *Solilocvii*, București, Editura Humanitas, 2003, pp. 27 – 28 și *Soliloquii*, București, Colecția „Cartea cu semne”, 1932., p. 27.

dezagregare, risipire – am simțit-o, de astă dată, ca o împlinire îngerească a ființei mele... (s. n. – M. C.-A.)*"*[11]

Romanul propune o viziune interesantă asupra itinerarului iubirii. Cei doi se situează în Centru chiar de la prima întâlnire, care se transformă în dragoste, extaz, rapt, vrajă, farmec etc. Cum? Prin magia privirii și a atingerii. Prima privire a lui Mavrodin, sosit la petrecerea prietenului său, detașează, de tot ceea ce îl înconjoară, **mâna** Ilenei: *„Și, din toate aceste fragmente, profiluri, lumini, gesturi, fețe, glasuri, am văzut deodată desprinzându-se mâna Ileanei, palidă, cu degetele foarte lungi, aproape transparente.* [...] *Degetele mi s-au părut neobișnuit de însuflețite, parcă ar fi fost singurul lucru viu printre toate acele fragmente de viață îmbulzite în salon. Și mai era ceva, un amănunt care m-a obsedat apoi multă vreme: mâna întreagă părea goală, degetele acelea palide și nervoase erau parcă făcute anume ca să poarte un inel, și inelul acela le lipsea. Era o mână pură, nelogodită, monahală...*"[12] O mână **altfel**, hierofanică, o mână contrastând cu restul, *vie* într-o lume *moartă*; o formă prin care sacrul se manifestă în banal.

Întâlnirea cu sacrul este prilejuită de **lumină** (în încăpere au început să se aprindă luminile); iubirea trebuie înţeleasă ca dar al luminii, între acţiunea luminii şi cea a iubirii fiind o relaţie de analogie. Soarele, vatră a luminii din cer, devine analog inimii, vatră a iubirii în sufletul omenesc; de aceea săgeata iubirii pătrunde în inimă, devenind strălucire a iubirii. Mai mult decât atât, iubirea nu apare ca impact brusc, lovitură, ci îndeobşte ca un curent, emanaţie continuă, iradiere psihică ce merge de la îndrăgostit către obiectul iubirii.

Sacrul este „activat" prin capacitatea personajului de a percepe lumina. Darul luminii fixează „obiectul" îndrăgostirii, scoţându-l în evidenţă, dându-i aura de fascinaţie: nu devine nimeni „obiect" pasional până când lumina nu îl prezintă privirii cuiva ca fiind fascinant, miraculos; jocul strălucirilor, exaltarea, toate fac parte din ritualul luminii şi, implicit, al iubirii, în vreme ce esenţa sufletului rezidă în iubire aşa cum esenţa luminii rezidă în strălucire: *„I-am văzut de mai multe ori fața la* ***lumina*** *becului. Alta, cu desăvârșire alta. Concentrarea îi purificase parcă trăsăturile, îi alungise obrazul și o înfiorată tristețe îi înroura fruntea.* (s. n. – M. C.-A.)*"*[13].

Erosul inițiatic este o revelație aflată în aura experiențelor exemplare, pentru că exprimă, de fapt, setea omului de eternitate. Moartea, ca prag obiectiv, poate fi depășită și

[11]*Idem*, *Nuntă în cer*, *ed. cit.*, p. 43.
[12]*Ibidem*, p. 20.
[13]*Ibidem*, pp. 29 – 30.

transformată în Eros și eternitate doar atunci când omul își găsește perechea. Cuplul unit prin iubire atinge desăvârșirea și trăiește în sens cosmic, universal, pentru că androginia reprezintă gradul zero al dorinței. Perechea primordială depășește atât orgia simțurilor, cât și beatitudinea spirituală, sintetizându-le într-o trăire definitvă, într-o „nuntă în cer", ce corespunde androginiei. Iubirea celestă reprezintă forma supremă de iubire, depășind formele existențiale normale, eludând beatitudinea simțurilor.

Iubirea șterge tot trecutul, Mavrodin intrând într-o zonă a amneziei și a metamorfozei viziunii asupra vieții. Totul se transformă și este clasat, din perspectiva prezentului, în sfera ridicolului, a superficialului, a vulgarului. Situarea în centru anulează tot ceea ce constituie circumferința, într-o iradiere care face ca totul să coincidă cu centrul. Iubirea ca pasiune unificatoare constituie modelul misticii în toate modelele religioase, realizând în cel mai înalt grad împăcarea unicului cu diferitul. Trăirea în unitate înseamnă scăparea de graniţe, de tot ceea ce înainte era considerat limită. Altul, alteritatea nu mai este percepută ca infern („L'infer c'est les autres" – Jean-Paul Sartre), ci ca parte integrantă din sine − unitatea se recomandă ca eliberatoare de moarte (de infernul din celălalt şi din sine), moartea intervenind totdeauna ca **alteritate**, ca insinuare a altuia în spaţiul identităţii.

Unitatea însă exclude alteritatea, fiind prin definiţie o structură androgină, o *coincidentia oppositorum* în care toate antagonismele s-au atenuat, găsind cale de convieţuire, mai mult chiar, neputând exista unele fără altele. În unitate este imposibilă alteritatea, schimbarea, astfel încât alteritatea poate fi identificată cu moartea, în timp ce **unitatea** este **identitate** și **viaţă**. Viața eternă presupune, mai întâi, întâlnirea cu Thanatos[14] și ieșirea din sine, alteritatea.

Iubirea înseamnă deopotrivă pierdere și re-găsire/re-cunoaștere, completare și identificare în celălalt. Pe măsură ce iubeşte, sufletul ajunge să-şi proiecteze sinele asupra unui alt subiect, confundându-se cu acesta, situându-şi gândirea în interiorul lui, fără însă ca intenţia propriu-zisă să vizeze anihilarea eului în celălalt. În felul acesta, întâlnirea cu alteritatea ar eşua, de vreme ce eul şi-ar pierde identitatea, rămânând tributar unui alt sine. Dacă se anihilează eul în alteritate, atunci relaţia erotică dispare şi nu mai poate fi actuală bucuria împlinirii către care fiecare tinde. Eul vrea să fie Eu în Tu şi Tu împreună cu Eu, nicidecum un Tu rotunjit: „Platon numeşte iubirea amară, şi nu fără dreptate, deoarece acela care iubeşte moare iubind; Orfeu

[14]Thanatos, zeul morții în mitologia greacă. Deși important, acest zeu este pomenit în cazuri extreme, superstiția făcând ca el să fie rar invocat. (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995, p. 620)

numeşte de asemenea iubirea un fruct dulce-amar. Iubirea fiind moarte voluntară, ea este amară, întrucât este moarte şi este dulce întrucât este voluntară. Oricine iubeşte, moare iubind, căci gândul lui, uitându-se pe sine se îndreaptă către cel iubit. Dacă nu se gândeşte la sine, desigur nici nu se gândeşte în sine, şi deci, sufletul său nu lucrează în el însuşi, acela nu este în sine însuşi, deoarece aceste două lucruri, existenţa şi acţiunea coincid; nimeni nu acţionează acolo unde nu este şi oriunde este el acţionează. Aşadar sufletul celui care iubeşte nu este în el însuşi, întrucât nu acţionează în el însuşi; iar dacă nu este în sine însuşi, de asemenea nici nu trăieşte în el însuşi; cel care nu trăieşte este mort şi deci este mort oricine iubeşte sau el trăieşte în altul”[15].

Iubirea înseamnă aşadar identificare în celălalt, revelarea propriului sine, eliberat de contingent, și intrat prin poarta Eros-Thanatos în eternitatea care „naște” forma perfectă − androginul, „marele Om”: *„Pentru că revelația iubirii desăvârșite aceasta e: te regăsești pe tine în clipa când te pierzi. [...] De fapt, cunoașterea desăvârșită a trupului Ileanei nu-mi revela ceva pe care îl posedam, ceva care îmi aparținea, ci îmi revela propria mea ființă, făptura mea minunată, perfectă și liberă. În clipele acelea fulgerate, un mare Om – cosmic și viu – creștea din taina și cu trupul Ileanei”*[16].

Dacă iubirea este împlinită şi unitatea restaurată, fiecare transferându-şi în celălalt rădăcinile propriei fiinţe, gândirea, dorinţa şi acţiunea se fac, de fiecare dată, nu din sine însuşi, ci din sinele celălalt. Nu pentru femeia [în sine] este iubită Ileana de către Mavrodin, ci pentru *ātman*, pentru principiul numai lumină, numai nemurire. În profunzimile sale, erosul presupune efortul de a depăși consecințele căderii în păcat, de a evada din lumea limitativă a dualității, de a restabili starea primordială, de a depăși condiția unei existențe scindate și determinate de „altul”[17]. Spre deosebire de simpla dorinţă ce moare automat odată cu satisfacerea, iubirea nu cunoaşte scopuri, limitări, în consecinţă este veşnic nesatisfacută. Dorind, mişcarea sufletească nu iese în întâmpinarea obiectului, ci se constituie într-un centru de gravitaţie, o plasă în care lucrurile sunt aşteptate să cadă: „Iubirea este creativă, suverană, este superioară, deoarece ţine de cauza căreia îi obiectivează imaginile. Dorinţa este receptivă, expectativă, dependentă întrucât ţine de efect, pe care tânjeşte să-l păstreze. Superiorul creează inferiorul întrucât îl iubeşte; inferiorul doreşte superiorul întrucât îi este temelie. Iubirea este manifestarea activă a

[15]Marsilio Ficino, *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon*. Traducere de Sorin Ionescu si C. Papacostea, Timisoara, Editura de Vest, 1992, p. 121.
[16]Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 46.
[17]Julius Evola, *Metafizica sexului*. Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 1994, p. 86.

erosului, în vreme ce dorinţa e un complement pasiv”[18]. Mobilitatea sufletească iese aici din discuţie: „Ceea ce doresc dorind este ca obiectul să ajungă la mine” (José Ortega y Gasset). Dorinţa este, prin urmare, pasivă, eul nu cedează nimic, ci, mai ales, aşteaptă să se cedeze.

Iubirea astfel definită trebuie înţeleasă şi ca aspiraţie către perfecţiune. Inferiorul făcându-şi o temelie din superior, ieşindu-i în întâmpinare, se modelează pe sine prin altul: în iubire sufletul se mişcă spre zona superioară lui, o năzuinţă a celui ce iubeşte de a se uni cu altă fiinţă ce pare a fi înzestrată superior, cu o perfecțiune sau alta. Mavrodin este creatorul unor lumi fictive, are puterea de a da viață, asemenea unui demiurg, iar Ileana resimte dureros faptul că ea nu are un asemenea „dar”: *„Tu faci ceva, îmi șopti Ileana, tu creezi. Eu însă n-am niciun fel de dar, sunt numai o simplă femeie”*[19].

Tendinţa spre completare, umplerea golurilor existente se vede în unitatea realizată prin iubire. Mişcarea sufletului către ceva într-un anume sens deosebit, mai bun, superior vorbeşte de farmecul exercitat de „obiectul” îndrăgostirii. A te îndrăgosti înseamnă pentru moment a te simţi fermecat de ceva şi nu te poate fermeca decât ceea ce este sau pare a fi aproape de perfecţiune. Erosul existent în individ nu numai că îi constituie forţa vitală, dar îl şi ispiteşte în vederea perfecţiunii, ademenindu-l înspre principiu. Prin Eros, toate lucrurile tind spre perfecţiunea divină: „Dorinţa de a-ţi creşte propria perfecţiune este iubirea. Cea mai înaltă perfecţiune se află în puterea cea mai înaltă a lui Dumnezeu”[20].

„Nunta în cer” nu este posibilă decât prin transcenderea nuntirii și a rodirii terestre:

„– Noi nu suntem o pereche din această lume [...]. *Destinul nostru nu se împlinește aici pe pământ. Noi ne-am cunoscut numai în dragoste. Dragostea e raiul nostru, dragostea fără fruct. Întocmai ca Tristan şi Isolda, ca Dante și Beatrice* [...]*”*[21]. Așadar, Erosul și Thanatosul se contopesc în încercarea de a atinge Centrul, absolutul, iar cei doi se lasă purtați în „cer” acolo unde este posibilă nu doar „celebrarea” nunții, a unirii desăvârșite, ci și permanentizarea acestei stări.

Dar a rămâne în Centru se dovedește imposibil, pentru că Ileana este cuprinsă, din perspectiva lui Mavrodin, de un *„strigăt pământesc”* care îi cere să rodească. Dorința ei de a procrea se întâlnește cu teama bărbatului și a artistului. Acesta e pătruns de germenele geloziei (*„*[...] *în marea mea emoție răzbătea un început de gelozie. Ileana nu era deci fericită numai*

[18]Vianu Mureșan, *op. cit.*, p. 53.
[19]Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 56.
[20]Marsilio Ficino, *op. cit.*, p. 127.
[21]Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 56.

și numai cu mine. Îi mai lipsea ceva, simțea nevoia unei împliniri care, deși se făcea prin mine, era dincolo de mine și ne despărțea"[22]) și de surpriza de a descoperi o Ileana legată de terestru, de material, de forțe obscure și copleșitoare: *„Setea ei de rodire mi-a revelat atunci o altă Ileană, cu rădăcini profunde, legată de pământ, arsă de un dor pe care nicio mângâiere de-a mea nu-l putea ostoi. Mă gândisem întotdeauna cu emoție la maternitate, dar destinul acesta mi se păruse de un ordin inferior, legat mai mult de întâmplare și fiziologie și alimentat exclusiv de instincte. Nu crezusem că dorul acesta poate covârși uneori o femeie până la totala risipire, că poate pătrunde toate zonele conștiinței sale, marcând-o lent, subteran"*[23]. Pe de altă parte, artistul, scriitorul nu concepe un alt fel de „filiație", diferită de cea de natură spirituală. Soarta lui implică asceza, fiind asemenea călugărului, menit să rămână singur, fără urmași.

Răspunsul lui Mavrodin la chemarea terestră a „florii-albastre" anticipează pierderea Centrului și destrămarea cuplului: *„*[...] *mi-e teamă că iubirea noastră s-ar putea adultera dacă ar rodi aici, pe pământ, subliniai eu ultimele cuvinte. Ar deveni altceva; poate tot atât de prețios, dar nu atât de pur, de desăvârșit"*[24]. Pe acest itinerar, al îndepărtării de centru, până la dispariția Ilenei, ce îl aruncă pe Mavrodin în Infern, cuplul trăiește labirintic iubirea, prin experimentarea unor urcușuri și coborâșuri care traduc, *de facto*, ezitările specifice oricărui traseu întortocheat, labirintic. Mavrodin trece prin momente de gelozie: *„*[...] *gândurile mă duceau pe căi absurde, ridicole.* [...] *Dar de câte ori mă invada gelozia, ele se îngrămădeau, otrăvitoare, în mine"*[25], iar Ileana de tristețe, deznădejde: *„Dar peste câteva clipe am băgat de seamă că plânge deznădăjduit, cutremurându-i-se tot trupul.* [...] *Parcă făptura ei întreagă se despletise, bântuită de o mare, neomenească durere"*[26].

Asemenea lui Allan, Mavrodin va conștientiza că nimic nu este definitiv în dragoste, că nu există certitudini, iar îndoiala distruge sentimentele, ce trebuie permanent verificate, deoarece o singură greșeală poate surpa eșafodajul unei iubiri-miracol: *„Săptămâni întregi, luni chiar, trăisem într-un extaz continuu și, uneori, avusesem chiar certitudinea că unirea noastră e chiar un miracol pe care numai câteva perechi l-au trăit desăvârșit în lume. Și, cu toate acestea, nicio amintire cerească nu mai rămânea pură, fermă, când – din pretexte stupide – îndoiala începea să mi se strecoare în inimă. În acele momente infernale, îmi judecam iubita,*

[22]*Ibidem*.
[23]*Ibidem*, p. 55.
[24]*Ibidem*, p. 56.
[25]*Ibidem*, p. 62.
[26]*Ibidem*, p. 58.

așa cum își judecă orice bărbat întunecat femeia cu care s-a culcat o noapte; cu aceeași cruzime, cu același cinism, cu aceeași demență"[27]. Ajunge un singur gest, o singură privire, iar uneori o simplă discuție pentru ca sufletul îndrăgostit să alunece dureros pe un tobogan al destrămării, din care nu mai e cale de întoarcere.

Un alt motiv al „căderii" din „cer", al îndepărtării de centru îl reprezintă demonul creației care îl curpinde pe artist. Deși Ileana crede că adevărata dragoste nu ține cont de nimic, nu e imorală chiar dacă amputează viața cuiva, îngropându-i talentul și creația („[...] *întâlnirea noastră era singurul lucru esențial, real, iar toate celelalte – muncă, creație, talent, onoare și câte vor mai fi – nu prețuiesc nimic, căci toate sunt zădărnicii omenești ale pământului"*[28]), îl înțelege și se retrage din jurul lui pentru a-i lăsa libertatea necesară. Mavrodin trăiește, în schimb, un adevărat *descensus ad inferos*, pentru că lucrează greu și e nemulțumit de ceea ce creează: *„Infernul acesta a durat până la începutul iernii. M-am trezit, într-o zi, ca de obicei, stors până la măduvă și dezgustat de manuscrisul inform care se adunase în mapa de pe birou. Brusc, am întrerup lucrul și am regăsit viața din iarna trecută"*[29].

Călătoria în Italia se convertește într-o încercare de recuperare a iubirii de la început, transformată, treptat, într-o unire *„macerată de o ucigătoare otravă"*: *„Cunoașterea trupurilor era acum rătăcită; căutam amândoi, într-o deznădăjduită frenezie, să regăsim extazul acela care ne unea altădată atât de desăvârșit"*[30]. Orgoliul masculin, conjugat cu cel al creatorului, îl ipostaziază pe Mavrodin într-un Pygmalion care a creat-o și a însuflețit-o pe Galateea, oferindu-i șansa de a trăi o iubire unică, ce transcende limitele terestre: *„Când te-am cunoscut erai numai o femeie frumoasă și cuminte, care stăteai într-un colț și priveai pe toți cu un zâmbet obosit. Nimeni nu bănuia atunci că sufletul și trupul tău sunt atât de desăvârșite, că pot fi atât de desăvârșite. Eu te-am revelat pe tine ție însăți, eu te-am ajutat să te descoperi. Într-un anumit sens, ești creația mea. Dacă nu m-ai fi întâlnit, ai fi supraviețuit în forme larvare, mediocre. Orice altă dragoste a ta ar fi ratat. Unirea noastră nu ai fi putut-o cunoaște pe pământ..."*[31] Răspunsul îi amintește de intercondiționarea creator-operă și de faptul că unul se eternizează prin celălalt: *„– Dar tu, șopti ea târziu, tu ai fi putut cunoaște altă unire ca*

[27] *Ibidem*, p. 63.
[28] *Ibidem*, p. 52.
[29] *Ibidem*, p. 71.
[30] *Ibidem*, p. 64.
[31] *Ibidem*, p. 65.

aceasta?"[32], provocându-i bărbatului o imensă milă de sinele său, scindat iremediabil de o eventuală dispariție a Ilenei.

„Mutenia" ce îl cuprinde anticipează sufletul mut de durerea pierderii iubirii. Mavrodin trăiește, retrospectiv, un proces de *mea culpa*, legat de modul în care a privit, cândva, ochii Ilenei. La fel ca în *Maitreyi*, privirea devine reprezentativă atât pentru felul în care poate schimba destinul, cât și pentru imaginea iubirii, a Erosului. Privirea pare a purta în ea vina tragică. E o „artă" ce se „învață" și poate deveni o „armă": în funcție de priceperea sau nepriceperea celui care o mânuiește, aceasta deschide sau închide drumul spre inima celuilalt. Modul cum privim ochii celorlalți reprezintă, de fapt, o reflexie a propriului ochi, a sinelului, a situării într-o anume *Weltanschauung*: *„Îi vedeam* [ochii Ilenei] *altfel în fiecare ceas; poate pentru că nu știam încă cum să-i privesc. Căci ăsta mi se pare lucrul cel mai greu de învățat în contemplarea iubitei: să știi cum să-i privești ochii. Uneori, privirile noastre lovesc atât de nepriceput oglinda ochilor iubitei, încât o turbură, aburind-o; sau, și mai grav, fac ochii opaci, le dă un luciu de teracotă, de smalț colorat. Și sunt, de asemenea priviri crâncene, care smulg retina sau o pătrund sălbatic, sângerând-o, sau o întunecă..."*[33] Privirea este, așadar, o oglindă care redă ceea ce reflectăm în ea.

Mavrodin reflectă în privirea Ilenei setea lui de creator, împlinită deopotrivă printr-o *„nuntă în cer"*, dar și prin „demonul" creației artistice ce se sustrage timpului, eternizându-l. Artistul are puterea de a prelungi iubirea și frumusețea iubitei în opera de artă, iar Ileana, la rândul ei, dorește să prelungească această iubire într-o nouă ființă, rod al dragostei lor, întruchipare a miracolului și a beatitudinii pe care o trăiesc: *„Nu era vorba, așa cum greșit a putut crede Mavrodin, de un instinct specific feminin, cel al maternității, pentru că atunci nu se înțelege de ce Ileana își părăsise soțul după ce acesta îi ceruse să aibă un copil.* [...] *Nu «maternitatea» ca atare era implicată aici, ci dorința – de natură mistică – de a* ***întrupa*** *«nunta în cer», integrând-o în sfera vieții, într-un anumit sens, sanctificând din nou viața..."*[34] Nu întâmplător, Ileana așteaptă seara de Crăciun, care anunță o naștere sacră, pentru a-i spune bărbatului de o altă naștere, cu valențe sacre din perspectiva femeii, o naștere ce ar fi putut conserva sacralitatea, misticismul iubirii lor.

Bărbatul percepe diferit momentul și trăiește sentimentul ireparabilului, când Ileana îl „anunță" prin colindători, prin jucăriile din jurul bradului și lumânările aprinse, fericirea de a

[32]*Ibidem*.
[33]*Ibidem*, p. 27.
[34]*Idem*, *Memorii*, vol. II, ediție și cuvânt înainte de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1991, p. 34.

fi mamă: *„Simțeam numai că s-a rupt ceva, iremediabil, că s-a întâmplat undeva o spărtură și, oricât m-aș zbate, nu voi mai fi în stare să cunosc fericirea de la început. Timpul luminos care se scursese de la prima noastră întâlnire până în clipa când Ileana s-a dus să stingă lumânările pomului de Crăciun mi se părea extrem de depărtat, asemenea unui paradis pierdut”*[35]. Iubirea se circumscrie, cum am precizat, luminii. Gestul simbolic, al stingerii lumânărilor, asociat tristeții Ilenei anticipează finalul iubirii. Ucigându-și copilul, Ileana se jerfește pe sine, rămânând „pură”, adică „neroditoare” atât trupește, cât și sufletește. Dispariția ei confirmă un sacrificiu săvârșit în numele creației: *„Tu nu eşti ca ceilalți, ca noi... Soția Meşterului Manole s-a jertfit pe sine la temelie, iar eu mă temeam de o jertfă mult mai neînsemnată...* [...] *Trebuie neapărat să-ți refaci viața, continuă cu același glas. Tu n-ai dreptul să te îngropi alături de mine...”*[36]

Mavrodin ignoră faptul că tot ceea ce face Ileana nu stă sub semnul „întâmplării”, al hazardului. Ea nu alege să fie mamă la întâmplare: rodul iubirii lor reprezintă sensul pe care femeia îl dă vieții și morții, existenței în genere. Eternul conflict creație – existență, dramatic dezvoltat în *Mănăstirea Argeșului*, motivează ruptura sufletească și „moartea” Ilenei. Sacrificiul conștient, comparabil cu al Anei, eroina baladei, arată că femeia acceptă exigențele creatorului și rostul creației. Ileana „moare” în plan uman pentru a renaște în opera de artă. Mavrodin scrie povestea miracolului trăit alături de Ileana, cerându-i iertare prin romanul *Nuntă în cer* și sperând într-o reîntoarcere. Opera lui, concepută ca o „spovedanie” lucidă, reprezintă firul salvator al Ariadnei, prin care încearcă să iasă din infernul trăit după fuga Ilenei; este o terapie împotriva nefericirii, prin care cel sortit singurătății, des-perecherii, speră să redobândească starea de Centru, paradisul pierdut, timpul luminos al iubirii.

Plecarea ei declanșează, așadar, un *descensus ad inferos*, o suferință *„amară și mângâietoare în același timp”*, Mavrodin zbătându-se între speranța că dorul o va aduce înapoi și viața de larvă, din care iese la venirea primăverii. Renașterea naturii îl face să re-nască în planul creației. Scrisul își dezvăluie virtuțile taumaturgice, pe de o parte, dar și rolul de a face eternă „nunta în cer”, pe de altă parte. Scrisoarea prin care Ileana își motivează dispariția dezvăluie faptul că femeia nu poate suporta o „dragoste neroditoare”, sintagmă validată nu doar din perspectiva procreației, cât și a creației. Atâta timp cât au „nuntit” în „cer”, artistul a fost confiscat de această iubire, nereușind să finalizeze nimic din ceea ce începuse să scrie. Jertfa

[35]*Idem, Nuntă în cer, ed. cit.*, p. 78.
[36]*Ibidem*, p. 83.

Ilenei redă, *de facto*, pe creator creației: *„– Asta înseamnă că n-ai să poți scrie nimic definitiv până la urmă, atâta timp cât durează dragostea noastră... șopti încet”*[37].

Mavrodin depășește unirea trupurilor, posesia, conștiința ființelor separate și accede la miracolul refacerii androginului, a omului unic, care prin libertate și echilibru este la fel de puternic ca zeii. Așadar, erosul esențial este inițiere, predestinare, regăsire, armonizarea masculinului cu feminulul și transcenderea lor într-o coincidență a contrariilor întruchipând unirea absolută, mitul androginului.

Mavrodin atinge Centrul, dar ratează șansa sacralizării definitive; deși transformă nuntirea terestră într-una celestă, nu reușește și să rămână „în cer”. Are însă șansa creatorului și a harului artistic, eternizându-și „nunta în cer” prin creație. Ratarea este motivată, în primul rând, prin lipsa unei intuiții profunde – cea a elementului mistic: *„Ileana nu le vorbise niciodată de acest «element mistic». Nici nu ar fi știut să vorbească, de altfel, pentru că nici măcar nu știa că e într-adevăr un «element mistic»: pentru ea era, pur și simplu, propriul ei mod de a fi, același ca la toate femeile, dar asumat total și definitiv numai arareori”*[38]. Dragostea este o cale de cunoaștere, un act integral prin care se reface unitatea primordială a spiritului uman, redobândindu-se astfel unitatea și echilibrul interior, forța de a înfrunta istoria și moartea. Viziunea artistică ascunde în ea concepția omului Eliade care a topit în roman elemente de destin personal: povestea Ileana – Mavrodin amintește de începutul relației de iubire cu Nina Mareș, care a făcut un sacrificiu similar.

În concluzie, romanul *Nuntă în cer* confirmă epic una dintre ideile exprimate de Mircea Eliade în *Fragmentarium*: omul se poate situa în centru − ieșind din perimetrul limitei, indiferent de forma acesteia − prin dragoste, prin recuperarea stării adamice, prin refacerea androginului. Celebra aserțiune a Fericitului Augustin – „Iubește și fă ce-ți place” − este comentată de scriitor astfel: *„Libertatea absolută se câștigă prin dragoste. Pentru că numai prin dragoste omul își iese din fire, se eliberează de bestie și de demon. Numai o asemenea libertate este nevătămătoare pentru aproapele, pentru colectivitate”*[39].

Refacerea androginului este posibilă în plan terestru, dar conservarea acestei stări echivalează cu o „nuntă în cer”, cu o transgresare a limitelor umanului. Omul poate săvârși această unire, dar nu o poate permanentiza decât prin moarte. Viața în plan terestru implică pierderea stării primordiale, căderea din cer. Eliade „transcrie” epic ideile din *Floare-albastră*

[37]*Ibidem*, p. 71.
[38]*Idem*, *Memorii*, vol. II, *ed. cit.*, p. 34.
[39]*Idem*, *Fragmentarium*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 170.

- iubirea în plan terestru poate atinge desăvârșirea, dar se înscrie, invariabil, în efemeritate: *„Dragostea, mai mult decât oricare altă pasiune, e una din acele operații neînțelese care proiectează omul în afara sa, îl ajută să rupă cercul de fier al limitelor personalității și să se asimileze, pierzându-se în altă personalitate. Mai mult, deși actul e dureros − căci e o agonie – sunt întotdeauna prezente speranța și anticiparea unei beatitudini nedeslușite, ceva care n-a fost și nu va mai fi. Într-un cuvânt, dragostea e una din acele taine care dau omului gustul neprețuit și amar al absolutului”*[40].

Bibliografie:

1. Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, București, Editura Humanitas, 1994.
2. Eliade, Mircea, *Memorii*, vol. II, ediție și cuvânt înainte de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, 1991.
3. Eliade, Mircea, *Nuntă în cer*. Prefață de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Cartex 2000, 2002.
4. Eliade, Mircea, *Solilocvii*, București, Editura Humanitas, 2003 și *Soliloquii*, București, Colecția „Cartea cu semne”, 1932.
5. Evola, Julius, *Metafizica sexului*. Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 1994.
6. Ficino, Marsilio, *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon*. Traducere de Sorin Ionescu si C. Papacostea, Timisoara, Editura de Vest, 1992.
7. Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995.
8. Mureșan, Vianu, *Fundamentele filosofice ale magiei*, Prefață de aurel Codoban, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.
9. Negulescu, P.P., *Marsilio Ficino – iubirea ca factor cosmic*, în vol. *Filozofia Renașterii*, București, Editura 100+1 Gramar, 2001.
10. Platon, *Banchetul*. Traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 1995.

[40] *Idem, Solilocvii, ed. cit.*, p. 38 și *Soliloquii, ed. cit.*, p. 37.

THE NOSTALGIA OF FLIGHT

Georgeta Cozma
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre

Abstract: Moving into transdisciplinary mirror is a a temptation that always chased the man, long before Lewis Carol carried Alice in "Wonderland", a four-dimensional space, as Ioan Petru Culian postulates in the study Journey in the world beyond, because the heroine, through several metamorphoses, based on different liquors and cakes mingled with hallucinogens, to complete its identity in multiple alterities.This is the flight essence, in the world beyond, that we will illustrate by referring to two substantial creations: '' Adam and Eve'' by Liviu Rebreanu and ''Wedding in the sky'' by Mircea Eliade.

Keywords: levels of Reality, conscience, soulmate, transdisciplinary mirror, Tertiary hidden mystery.

, Cine, în lumea asta, sunt eu?' Ah, iată că acesta este marele puzzle!"
Lewis Carrol, Alice în ţara minunilor

Trecerea dincolo de oglindă, în lumi paralele, *oglindă transdisciplinară*,[1] este o ispită care l-a urmărit pe om dintotdeauna, mult înainte ca Lewis Carrol să o poarte pe Alice „in Wonderland'', un spaţiu cu patru dimensiuni, cum va postula Ioan Petru Culianu în studiul *Călătorii în lumea de dincolo*, pentru ca eroina, prin repetate *metamorfoze*, bazate pe licori şi prăjiturele impregnate de substanţe halucinogene, să îşi desăvărşească identitatea în alteritatăţi multiple. *Metafora oglinzii* camuflează în chiar etimlogia termenului ideea de *alteritate:* „Cuvânul oglindă (*miroir*) în franceză, vine de la latinescul *mirare* care semnifică *a privi cu mirare*. Acţiunea de a privi presupune doi termeni: cel ce priveşte şi cel ce este privit. De unde vine mirarea, dacă nu de la includerea terţului?''[2] Aceasta este esenţa zborului în lumea de dincolo...*oglindă.*

[1] „Oglinda transdisciplinară se găseşte şi între şi dincolo de toate dimensiunile cunoaşterii'', în Basarab Nicolescu: *Transdisciplinaritattea.Manifest,* 2007: „ p.79
[2] *Ibidem.*

I. NOSTALGIA ZBORULUI

„...sufletele lor se căutau de mult, poate de mii şi mii de ani."

Liviu Rebreanu, *Adam şi Eva*

„Sufletul parcă i se prăbuşea în veşnicie, vertiginos, Avea senzaţia scufundării, care însă nu-l înspăimânta, nici nu-l bucura [...] Căderea ţinu o secundă sau un lanţ de veacuri-nu-şi dădea seama. Se schimbă însă pe nesimţite într-o înălţare [...] Plutea deasupra spaţiului şi în afara timpului. Golul infinit îl înconjura, monoton [....] Sufletul înţelegea şi se îndoia între regrete şi speranţe. Singurătatea îl îmbrăţişa şi îmbrăţişarea ei îl tortura.[3]

Astfel îşi începe *corpul astral* călătoria dedalică în Univers, până să găsească o nouă întrupare în *corp fizic*: „Apoi chinul se lămuri înr-o aşteptare ca presimţirea unei schimbări inevitabile. Sufletul se zbuciuma în tulburarea viitorului prezent [...] Sferele lumii noi apăsau fiinţa sufletului şi îl mărgineau din ce în ce [...] Începu senzaţia unei coborâri prin planuri tot mai dense [...] Şi deodată însăşi conştiinţa parcă se frânse în două, iar sufletul se închise într-un zid nepătruns.''[4]

Rudolf Steiner, părintele *antroposofiei,* [5]postulează existenţa triadei care alcătuieşte fiinţa: „Omul are *corpul său fizic.* Prin acesta el trăieşte în fiecare moment în actualitatea fizică a Pământului. Omul are *corpul său eteric*. Prin acesta el îşi trăieşte de fapt viaţa neîncetat, până înaintea naşterii sale, când şi-a adunat corpul eteric din eterul cosmic general. El are *corpul său astral*. Prin acesta el trăieşte tot timpul existenţei dintre moartea sa anterioară şi această coborâre pe Pământ. Şi apoi, el are *eul* său. Aici el trăieşte în viaţa pământească anterioară […] *Corpul astral* este divizat în *Eu* şi *Sinea spirituală*.'' [6]Regăsim în teoria antroposofică elemente preluate din Antichitatea târzie despre *vehiculul sufletului, teoria platoniciană* şi *doctrina aristotelică*, la care face referire şi Rudolf Steiner în Conferinţa I. *Antroposofia. Dorul omului actual*: „Oamenii vechilor vremuri simţeau cum sufletul se ridică în Cosmos. Vedeau ceea ce a dispărut înăuntrul Pământului, ceea ce a dispărut înăuntrul elementelor, ei vedeau ceea ce se întoarce din depărtările Cosmosului, din stele; ei vedeau, la moarte, sufletul uman dispărând,

[3] Liviu Rebreanu: *Adam şi Eva*, 2004, p. 41
[4] *Ibidem*, p.42
[5] ANTROPOZOFÍE s. f. Cale de cunoaștere a lumii și a omului care abordează și dimensiunile spirituale ale acestora. – Din fr. *anthroposophie*.
[6] Rudolf Steiner: Conferinţa a V-a: *Iubirea ca forţă de cunoaştere. Organizarea omului,* Dornach, 2 februarie,1924 în http://www.spiritualrs.net/Conferinţe

mai întâi înăuntru, în spatele porţii mortuare, apoi cum se îndreaptă acest suflet uman pe drumul către cealaltă lume, şi ei îl vedeau iarăsi întorcându-se din stele. Aceasta era vechea religie: revelaţia Cosmosului din ora naşterii.''[7] Steiner îşi întemeiază doctrina pe legea *cauzalităţii locale*, cauză – efect: „Legea *karmei* spune că destinul nostru, ceea ce noi trăim în viaţă, nu este fără cauză, că faptele noastre, trăirile şi experienţele noastre, suferinţele şi bucuriile noastre dintr-o viaţă depind de vieţile anterioare, că noi înşine ne-am făurit, în vieţile trecute, destinul nostru. Şi, prin felul în care trăim azi, ne creăm cauzele pentru destinul care ne va ajunge când ne vom reîncarna.''[8]

Pe acest scenariu al reîncarnărilor multiple îşi articulează **Liviu Rebreanu** substanţa narativă a romanului *Adam şi Eva*, cartea cea mai iubită a scriitorului, testamentul său literar, „ cartea iluziilor eterne,'' cum o numeşte, în care topeşte, într-o manieră inedită şi exotica, *mitul platonician al androginului*, concepţia despre *reîncarnare,* preluată din tradiţia budistă, nuanţată prin prisma teoriilor antroposofiei şi elemene ale *geometriei sacre,* prin simbolismul numeric al transmigrării sufletului până atinge *Nirvana.*

Pretextul romanului a fost o scenă trăită de Liviu Rebreanu prin septembrie 1918 la Iaşi : „*Adam si* Eva mi-a fost inspirat de o femeie cu totul necunoscută pe care am văzut-o pe strada Lăpuşneanu. Femeia mi se părea cunoscută, deşi n-am văzut-o niciodată. Nu ne-am oprit, deşi am fi dorit amândoi. Din figura ei n-am reţinut decât ochii şi mai mult privirea. Pe urmă, a dispărut pentru totdeauna.''[9]

Între întâmplările majore ale existenţei umane, iubirea este, poate, singurul eveniment revelator al sinelui. Eminamente estetic, actul dragostei este în fapt un ritual, re- facând ceea ce a fost *ab origo,* anume *androginul.* În dialogul *Banchetul,* Platon face distincţia între oamenii nelocuiţi de starea de graţie a Iubirii şi cei care, prin *iubire cosmică* se contopesc în *unitate*: „ şi un al treilea fel, care era părtaş la firea fiecăruia dintre cele două… Făptura aceasta omenească din vremurile acelea era un bărbat- femeie, un *androgin*.'' Toate cele trei tipologii erau constituite la fel:„ca un întreg deplin şi rotund, cu spatele şi cu laturile formînd un cerc ...cel bărbătesc îşi avea obârşia în soare, cel femeiesc în pământ, cel bărbătesc-femeiesc în lună, luna ţinînd şi de soare şi de pământ [...] Şi erau înzestrate cu o putere uriaşă, iar mîndria lor era nemăsurată, astfel că s-au încumetat sa-i înfrunte pe zei.'' [10] Bărbatul, în accepţia lui Platon era

[7] Rudolf Steiner: *op.cit.*, Dornach, 19 ianuarie 1924 în http://www.spiritualrs.net/
[8] Rudolf Steiner: *Karmă şi reîncarnare. Contribuţii la ideea de reîncarnare şi karma*, în http://www.spiritualrs.net/
[9] Liviu Rebreanu: *Mărturisiri* în *Jurnal*, I, p.318
[10] *Ibidem.*

înzestrat cu puterea cugetării, stă sub semnul Soarelui, simbolul *raţiunii*. Femeia, în schimb, este văzută prin aspectul principiului *născător,* se revendică din Pământ, *Terra Mater, Mater Genitrix*, în termenii lui Eliade. Iar androginul, fiinţa privilegiată, trăitoare în unitatea *iubirii cosmice,* este pecetluit de Lună, astrul tutelar al iubirii.

Mircea Eliade îmbogăţeşte simbolismul *androginului* prin asocierea cu *Legea atracţiei,* prin ceea ce numeşte *coincidentia oppositorum*, atracţia dintre principiul feminin şi cel masculin: *Ying- Yang*, în mistica budistă; Isis-Osiris, în mistica egipteană; Kali- Shiva, în mistica taoistă.

În conferinţa *Iubirea ca forţă de cunoaştere. Organizarea - eu a omului***,** Rudolf Steiner abordează tema *iubirii cosmice,* pe care o vede ca o forţă a cunoaşterii: ,, acea iubire care este în stare să se unifice cu o fiinţă care nu este ea însăşi în lumea fizică, aşadar este în stare de a putea simţi efectiv ce se petrece în cealaltă fiinţă, la fel ca şi ce se petrece în propria fiinţă, de a putea ieşi complet din sine şi a se aprinde din nou în cealaltă fiinţă.''[11] La întâlnirea *sufletelor – gemene* se referă aici Steiner. Despre această căutare şi întîlnire a *sufletelor – gemene* este vorba şi în *Adam şi Eva* şi nu despre *sufletele – pereche,* aşa cum se afirmă în exegeză. *Sufletul-pereche*, aşa cum l-a conceptualizat Platon, nu implică neapărat *iubirea- Eros* şi nici atracţia sexuală. Rolul lui este de a ajuta la evoluţia spirituală, afectivă, de a motiva actele celuilat, de a-l modela. Sufletul – pereche este *alteritatea* cu Celălalt.

Sufletele- gemene, însă, atunci când se întâlnesc, sparg toate convenţiile sociale şi morale, în dorinţa ardentă de regăsire a unităţii, este acea *alteritate de gradul II,* de care vorbeşte Humboldt, întâlnirea cu Celălat în unicitatea absolută. Acest aspect îl subliniază insistent şi Tudor Aleman: ,,Spaţiul şi timpul sunt piedici pe care sufletul strîns în obezile materiale numai treptat le poate învinge. Apoi intervin obstacolele convenţiilor sociale,care de multe ori sunt mai puternice decât puterile oricărui om.''

Iar atunci când *sufletele – gemene* se întâlnesc, nu le este îndeajuns o singură viaţă pământeană întru desăvârşirea unităţii lor,:,, Cu *o singură* viaţă pământească nu se poate înţelege aceasta,'' spune Steiner. Rebreanu va folosi aproape aceleaşi cuvinte, prin personajul – călăuză Tudor Aleman: ,, O viaţă omenească nu ajunge însă pentru a prilejui întâlnirea bărbatului cu femeia.'' Pentru că *sufletele-gemene* implică o singură iubire, la toate nivelurile de Realitate, de la atracţie, la sexualitate şi pasionalitate, până la uniune spirituală. *Sufletele – gemene* sunt bărbatul unei singure femei şi femeia unui singur bărbat. Un om întâlneşte de-a

[11] Rudolf Steiner: *op.cit.,* Dornach, 2 februarie,1924, în http://www.spiritualrs.net/Conferinte

lungul vieţii mai multe *suflete – pereche,* dar poate să întâlnească doar un singur *suflet – geamăn*. Atracţia dintre ele trece dincolo de cuvinte şi prejudecăţi, se manifestă la nivelul percepţiilor, al vibraţiilor energetice, al s*tringurilor*. Una dintre cele mai frumoase funcţii ale fizicii cunantice este cea a lui Paul Dirac: „ (δ+m) ψ = 0:" „ Dacă două sisteme interacționează între ele pentru o anumită perioadă de timp și apoi sunt separate, nu le mai putem descrie ca fiind două sisteme distincte, căci într-un mod subtil, devin un unic sistem. Ceea ce se întâmplă unuia dintre ele continuă să îl influențeze pe celălalt, chiar dacă la o distanță de kilometri sau ani-lumină."

Fizica cuantică poate să explice legătura indisolubilă dintre cele două suflete, prin legea *inseparabilităţii*, ele interacţionând indiferent de distanta la care se află unul de altul. Iubirea *sufletelor – gemene* anulează legile macrofizice şi îşi găseşte explicaţia prin legile fizicii cuantice şi sunt aducătoare de lumină unul altuia. Iar întâlnirea lor năvalnică este *ascensiune, zbor, Nuntă în cer,* este *oglindă* şi *Terţ Tainic Ascuns.*

Orice călătorie în lumea de dincolo, aşa cum preciza Ioan Petru Culianu, implică prezenţa unei călăuze. În romanul lui Rebreanu, călăuza profesorului Toma Novac, internat de urgenţă într-un sanatoriu, victimă a unei crime pasionale, este bătrânul Tudor Aleman, care-l iniţiază încă din timpul vieţii într-o ,,metempsihoză împrospătată.'

Regăsim în argumentele invocate de Aleman sugestii antroposofice şi trimiteri la iubirea *sufletelor – gemene,* care transcende timpul şi spaţiul:,,Barbatul şi femeia se caută în învălmăşagul imens al vieţii omeneşti. Un bărbat din milioanele de bărbaţi doreşte pe o singură femeie, din milioanele de femei. Unul singur şi una singură. Adam si Eva. Căutarea reciprocă , inconştientă şi irezistibilă e însuşi rostul vieţii omului.'' Nu Marea iubire, ci *Unica iubire* este ţinta *sufletelor – gemene*, uniunea spirituală, iubirea desăvârşită în *Terţ Tainic Ascuns* : „ Prin iubire numai se poate uni sufletul bărbatului cu sufletul femeii pentru a redeveni parte din lumea spirituală,'' îi dezvăluie bătrânul. De aceea, susţine Steiner, sufletele se caută în şirul reîncarnărilor: „dacă această iubire, care apare ca forţă de cunoaştere, a atins un anumit nivel, o anumită intensitate, atunci dumneavoastră ajungeţi, prin existenţa prepământească, dincolo, în viaţa pământească anterioară. Vă strecuraţi dincolo, prin tot ce aţi parcurs între ultima dumneavoastră moarte şi viaţa pământească actuală, în viaţa pământească anterioară, în ceea ce numim încarnările precedente.''[12]

[12] *Idem.*

Cercul spiritului regenerat succesiv prin materie se întregeşte după şapte vieţi, crede Aleman. Atunci când într-o încarnare sufletul nu şi-a găsit geamănul, omul simte zădărnicia vieţii, iar în clipa morţii scânteia din privire transmite tocmai această durere adâncă a celui care a trăit neîntregit sufleteşte, pentru că ,, a trăit în zadar.'' Abia a *şaptea* viaţă presupune uniunea cu *sufletul – geamăn*, moartea a şaptea aducând iluminarea:,, Fiindcă moartea a şaptea înseamnă sfârşitul existenţei materiale şi începutul întoarcerii în lumea spiritual, sufletul retrăieşte într-o străfulgerare toate vieţile anterioare pentru a se putea bucura mai deplin de strălucirea vieţii noi, eterne, ce-l aşteaptă. De acum nu va mai rătăci în sferele lumii materiale, ci, transformat în principiu pur, echilibrat iarăşi în atom spiritual cu celălalt sufle, redevenit principiu, îşi va relua existenţa divină în planul spiriual.''

Naraţiunea este marcată de recurenţa cifrei şapte, investită cu varii semnificaţii. Compoziţional, discursul epic se articulează pe şapte micro-romane, ilustrând ,,cele şapte vieţi sau reîncarnarea celor două suflete, care în planul divin constituie unul singur, alimentat de o iubire eternă,'' după cum aprecia scriitorul însuşi. Ansamblul reîncarnărilor – *metempsihoza* – este imaginat ca o *Samsara,* sensul fiinţei este de a sparge *Samsara* prin sacrificiu interior şi de a atinge armonia absolută, *Nirvana,* când spiritul individual - *ataman*- se identifică total cu spiritul universal - *Brahman*.

Toma este vizitat de Ileana, soţia emigrantului rus Alexandrovici Poplinski, fost ofiţer în armata ţarului, stabilit de curând în Bucureşti, femeia de care s-a îndrăgostit la prima vedere. Pacientul îşi reaminteşte momentul primei întâlniri ,,pe o stradă plină de lume'', când, oglindinu-se în privirea ei, o recunoaşte ca *suflet – geamăn*, ca femeie predestinată, simţind că ,,inima ei rămâne în urmă lângă inima lui.'' Pe patul de moarte, Ileana va recunoaşte dimensiunea sacră şi întâlnirea de graţie a sufletelor lor, într-o mărturisire dramatică : ,,Şi acum din cauza mea se prăpădeşte[…]Iartă-mă, Toma, iubirea mea, singura mea iubire dumnezeiască !''

Prin *anamnesis*, Toma Novac revede fulgurant înainea morţii cele şape întrupări : păstor indian (Navamalinka) ; monarh egiptean (Isit) ; scrib asirian (Hamma) ; patrician roman (Servilia); călugar (Maria) ; medic pe vremea Comunei din Paris (Yvonne) ; profesor universitar de filosofie în Bucureştiul interbelic (Ileana). Titlurile capitolelor numesc încarnările arhetipului feminin. Fiecare poveste rememorată ilustreaza o încercare de a re-face cuplul arhetipal, scriitorul apelând la tiparul *iubirii curtenesti* (Ortega y Gasset). Aceasta presupune respectarea unor *Leys d'amors* şi îşi amplifica suferinţa prin obstacolele :

îndepărtarea de fiinţa iubită; sentimentele sunt condiţionate de existenţa unui obstacol, care generează neîmplinirea iubirii ; moartea impiedică împlinirea terestră, fizică, dar uneşte cuplul în planul metafizic.

Omul îşi transformă emoţiile, gândurile, faptele în amintiri, care scriu istoria personală, istoria sufletească, acestea străpung din subconştient cu forţa unui vulcan, aducând în prezent imagini din veţile anterioare, înscrise în fiinţă:„ ele sunt imagini a ceea ce noi reţinem în eul nostru din vieţuirile avute în lumea exterioară. ‘’[13] După moartea corpului fizic, amintirile amprentate în acesta se întorc în Univers: „Ceea ce am avut ca interior în timpul vieţii pământeşti, aceasta preia Cosmosul în sine. Iar ceea ce am întipărit în Cosmos ni se dă din nou […] Amintirile pe care le avem în timpul vieţii pământeşti sunt trecătoare; ele se împrăştiate în Cosmos. Dar în spatele amintirilor se află sinea noastră, se află ceea ce ne este dat din lumea spirituală, pentru ca să putem găsi calea de la timp la eternitate.’’[14]

Teza este ilustrată în constructul poetico – metafizic ce încadrează reîncarnările şi care punctează momentul desprinderii „corpului astral’’, *psyche* de „corpul terestru’’, *pneuma* şi starea de tranzitie, *bardo.* În fiecare reîntrupare, sufletul poartă esenţa *amintirii* vieţii anterioare : „Amintirea vieţii pure în altă lume strălucea ca un luminiş înviotător, ca o promisiune a împlinirii speranţelor’’ (cap. II) ; „sufletul stingher pâlpâia ca o licărire de speranţă’’(cap. III) ; Prin conştiinţă i se perindau imagini diafane din alte existenţe, trecute şi viitoare ‘’(cap. V). Starea de tulburătoare *aşteptare* amprentează sufletul pe parcursul etapei tranzitorii, între cele două niveluri de Realitate: „Apoi chinul se lămuri într-o aşteptare ca presimţirea unei schimbări inevitabile. Sufletul se zbuciuma în tulburarea viitorului prezent’’ (cap. I); O aşteptare grea îl atrăgea din ce în ce mai săruitor spre o ţintă necunoscută’’ (cap. II); Aşteparea dincolo de timp era străbătuă mereu de o rază caldă din infinit, aducătoare de îndemnuri’’ (cap. III); Aşeptarea luă iar forma mişcării spre o ţintă necunoscută, cu înălţări şi coborâri, cu zig-zaguri neînţelese’’ (cap. IV); Şi aşteptarea se lămuri într-o mişcare continuă spre o ţintă nouă’’(cap. VI); Pânza aşteptării era străvezie. Palpitaţiile lumilor se răsfrângeau într-însa, se încrucişau în esenţa sufletului, ca într-un centru mobil al infinitului (cap.VII).

În zborul său între niveluri multiple de Realitate sufletul este călăuzit de *conştiinţă,* „nivelul cel mai ridicat al fiinţei, purtătoare de spiritualitate’’[15] care traduce amintirile şi

[13] Rudolf Steiner: Conferinţa III, *Capacitatea omului de-aşi aminti,* Dornach, 10 februarie 1924 în http://www.spiritualrs.net/Conferinte
[14] *Ibidem.*
[15] Mihai Drăgănescu: Societatea conştiinţei. Introducere, 2007, p.48

percepţiile acestuia, permite accesul la *Ortoexistenţă*[16], la *Conştiinţa universală*. Conştiinţa joacă aici rolul *Terţului logic*, o punte între niveluri de Realitate, este *informateria* care activează *lumatia*,[17] deschizînd calea spre *Materia Profundă*: „Conştiinţa pură de-acuma pluea fulgerător spre planuri tot mai înalte, ca şi când ar fi încetat să ocolească un destin'' (cap. I); O încercare de înălţare rupse echilibrul în conştiinţă. Formele materiei se topiră în golul nemărginirii'' (cap. II); Conştiinţa pură sereînchega pe cât rămâneau mai departe urmele vieşii materiale'' (cap.III); Conştiinţa singurătăţii râvnea existenţa pură [...] Conştiinţa singurătăţii îl însoţeşte între planurile celor două lumi'' (cap.IV); Speranţele lumilor se încrucişau în conştiinţă într-un echilibru dureros'' (cap.V); Conştiinţa uşurată de cătuşele spaţiului şi ale timpului îşi întindea stăpânirea peste planurile despărţitoare de lumi'' (cap. VI).

Tot conştiinţa este cea care călăuzeşte sufletul înspre noile întrupări, preluând amintirile din viitorul prezent, pe care apoi fiinţa le va parcurge de-a lungul noii existenţe:„Începu senzaţia unei coborâri prin planuri tot mai dese în care conştiinţa se subţia ca un fir de argint răsucit fără cruţare'' (cap.I); „conştiinţa se împovăra mereu până ce, brusc, se întinse ca o flacără peste care s-a lăsat un capac greu''(cap. II); „Şi deodată conţtiinţa se curmă copleşită de îmbrăţişarea lumii noi''(cap. III); Conştiinţa i se întunecă parcă s-ar fi topit în strânsoarea unei vieţi noi'' (cap. IV); „Conştiinţa se zbuciuma cumplit sub apăsarea înconjurătoare, se mlădie, se subţiază până ce se împreună cu materia informă'' (cap. V); Conştiinţa se topi într-o formă nouă, o licărire infimă într-un întuneric năbuşitor'' (cap. VI); Conştiinţa îşi pierdea mereu luminile, amestecându-se în şuvoiul timpului, rostogolindu-se în îmbrăţişarea spaţiului''(cap. VII).

Fiecare întrupare este adânc presimţită la nivelul sufletului, care speră să îşi regăsească geamănul: „Sufletul se zbuciuma în tulburarea viitorului prezent (cap. I); Sufletul tremura, o fâlfâire de eter în nemărginire'' (cap. II); „În golul nesfârşit, sufletul stingher pâlpâia ca o licărire de speranţă'' (cap. III); „Sufletul se zbuciuma în mrejele lumii noi, şerpuind neîncetat parcă în căutarea unui adăpost'' (cap.IV); „Nedesăvârşirea se lumina în suflet ca o senzaţie dureroasă care provoca o râvnă nouă'' (cap.V); Sufletul plutea pe linia lumii ce se deschidea în planuri multiple''(cap. VI).

Cu a şaptea viaţă se încheagă *Inelul Lumii Materiale*: „Sufletul avea strălucirile conştiinţei atotcuprinzătoare în preajma marei mântuiri ... sufletul îşi recunoscu iar singurătatea

[16] Conceptul propus de filosoful Mihai Drăgănescu numeşte sursa si substratul oricarui univers.
[17] *Materia Profundă, Informateria* şi *Lumatia*, concepte ale modelului ontologic *Inelul Lumii Materiale*, propus de Mihai Drăgănescu

în coborârea bruscă pe linia transformării supreme. Conştiinţa îşi pierdea mereu luminile, amestecându-se ân şuvoiul timpului, rostogolindu-se în îmbrăţişarea spaţiului. Întunericul primi scânteia spirituală a sufletului ca o sămânţă de eternitate''(cap. VII). *Sufletele – gemene* trăiesc suferinţa iubirii-pasiune, despre care Denis de Rougemont scria: „ iubirea pasiune înseamnă suferinţă, înseamnă să doreşti ceea ce te răneşte şi te distruge apoi.'' Dar merită…

II. CÂND SUFLETELE DANSEAZĂ ÎN CER

„Dac-ai şti cât am fugit de tine, până te-am întâlnit''

Mircea Eliade, *Nuntă în cer*

„Ar fi înspăimântător să crezi că din tot acest cosmos, atât de armonios, desăvârşit şi egal cu sine, numai viaţa omului se petrece la întâmplare, numai destinul lui n-are niciun sens", afirmă Mavrodin, unul dintre personajele - narator ale romanului *Nuntă în cer* a lui **Mircea Eliade.**

Sensul fiinţei este desăvîrşirea ei, transformarea în *oglindă* a Armoniei cosmice, respectînd Legile Universului şi decodificând semnele pe care le primeşte de la acesta. O cale prin care omul poate accede la Armonia este iubirea autentică, manifestată în întâlnirea cu *sufletul- pereche*. Alături de naştere şi moarte, *nunta* este un moment ritualic consacrat, o *taină* celebrată în Cer şi roditoare pe Pământ.

Credem că teza propusă de Mircea Eliade în acest roman este că erotismul pasional nu generează împlinirea fiinţei, nu descătuşează potenţele creatoare ale iubirii metamorfozate, prin rodire, în Agape. Dacă romanul *Adam şi Eva* al lui Liviu Rebreanu transcrie povestea *sufletelor – gemene,* poveste *Unică* de iubire, romanul lui Mircea Eliade ilustrează zborul frânt al *sufletelor – pereche,* acelea care au ratat *Marea* iubire, tocmai prin refuzul creaţiei pământene, copilul nenăscut.

Naraţiunea se articulează pe structura caleidoscopului[18] format dintr-un triunghi echilateral cu trei oglinzi care permite crearea unui efect optic: Andrei Mavrodin, narator 1; Bogdan Hasnaş, narator 2; Ileana-Lena, *femeia – oglindă* pentru cei doi bărbaţi. Efectul optic se încheagă din cioburile confesiunilor celor doi, raportate la aceeaşi femeie – detaliut bănuit

[18] Caleidoscop (greacă καλός, εἶδος, σκοπέω a vedea forme frumoase) aparat optic format dintr-un cilindru opac în interiorul căruia se găsesc mai multe fragmente de oglinzi, dispuse astfel încât mici piese viu colorate, aflate la capătul opus celui prin care se privește, să formeze, prin rotirea cilindrului, diferite imagini simetrice. În https:://ro.wikipedia.org/wiki

şi confirmat în final. Cei doi parcurg, în perioade temporale diferite, o experienţă majoră, scurtă şi intensă, dar eşuată, primind o *lecţie astrală*.

Potrivit legilor universului, *sufletele – pereche* sunt predestinate să se întâlnească, pentru a se desăvârşi împreună, nu doar în iubire. În cazul nostru, unitatea androginică se împlineşte prin iubire, nu Unica, ci doar Marea iubire. Însă, atunci când unul dintre parteneri nu este suficient de bine pregătit să primească *lecţia de iubire astrală*, cuplul ratează *nunta în cer*.

Ileana-Lena este, aşa cum spuneam, *femeia – oglindă, Terţul* care dez-văluie latenţele sufletului celor doi barbaţi şi care coagulează substanţa mărturisirilor acestora. Apelativul cu rezonanţe mitice, de basm, aminteşte de prototipul frumuseţii ideale la români, Ileana Cosânzeana. Tânăra femeie, învăluită în aură de mister – o atitudine cultivată – pare a descinde din pânzele prerafaeliţilor, prin delicateţe, luminozitate şi rafinament. Andrei Mavrodin, scriitor în vogă, cantonat în temerile şi complexele creatorului, stânjenit de întâlnirea cu cititorii, o vede pe Ileana, iniţial, prin prisma braţului, a mâinii femeii care atingea graţios clapele pianului: „ mâna palidă, cu degetele foarte lungi, aproape transparente […] mâna întreagă părea goală,'' absenţa unei bijuterii accentuând austeritatea: „era o mână pură, nelogodită, monahală.'' Abia mai târziu îi descifrează frumuseţea lipsită de ostentaţie, camuflată de o coafură severă şi o vestimentaţie clasică, atrăgându-i atenţia „ochii mari şi nelămuriţi, gura ei vastă, strivitoare.''

Bogdan Hasnaş o întâlneşte pe Lena în două momente distincte din viaţa ei. Prima dată, ca adolescentă de 15 ani, în timpul războiului, când a ajutat-o într-o gară din Moldova. Copila care vorbea franţuzeşte şi citea *Anna Karenina* rămăsese singură în tren, în vreme ce mătuşa pe care o însoţea, nu a mai reuşit să urce. Hasnaş o însoţeşte pe copilă până la următoarea staţie, unde o lasă în grija unui funcţionar. A doua oară, o reîntâlneşte în salonul monden al unei iubite din Bucureşti, Clody, care i-o prezintă ca „o pasăre rară […] ultima fecioară din secolul XX.''Ceea ce l-a frapat pe tânărul cinic şi petrecăreţ, iubitor de viaţă uşoară şi lipsită de obligaţii şi responsabilităţi, a fost paloarea chipului ei. Sobrietatea ţinutei şi serioziatatea privirii, tunsoarea scurtă îi dădea „ un aer de studentă din romanele ruseşti.'' La fel ca şi Mavrodin, remarcase frumuseţea discretă a tinerei: „avea una din acele frumuseţi pe care le descoperi de-abia în urmă; ceea ce te izbea în chip deosebit în Lena era distincţia trăsăturilor sale, puritatea privirilor.''

Tulburătoare prin frumuseţea discretă şi, mai ales, prin misterul cu care se înconjoară savant - „trecutul ei a devenit pentru mine o lespede de mormânt''- Ileana-Lena are o personalitate puternică, în ciuda fragilităţii aparente. Pe parcursul confesiunilor, înţelegem că firea bovarică se nutreşte cu lecturi din literatura rusă şi franceză, că pasiunea pentru arte şi-a căutat materializare în cursurile urmate în Elveţia, că rafinamentul cultural şi comportamental s-au cizelat în anii petrecuţi în străinătate, că fantezia ei romantică ţese poveşti de iubire absolută, după care sufletul ei tânjeşte.

O asemenea femeie nu avea cum să treacă neobservată de cei doi barbaţi, tipologii distincte, dar unite prin acelaşi instinct masculin, al eternului *vânător*, să nu îi intrige şi să îi trezească din apatia erotică. Mavrodin mărturiseşte onest iniţierea şi experienţele erotice: „Am uitat de mult gusul atâtor trupuri pe care le-am cunoscut,'' la fel cum şi Hasnaş nu ezită să îşi dezvăluie gândirea hedonistă din anii tinereţii, când, după război, setea de viaţă se traducea în „libertate deşănţată,'' flatat de eticheta de Don Juan: „N-am iubit niciodată. Am cunoscut însă destule femei.'' Deşi un „crai de proastă calitate,'' cum îi reproşează Lena la prima lor întâlnire: „adevăratul Don Juan n-a fost celebru prin numărul amorurilor sale, ci prin numărul iubitelor care au murit pentru el.''

Pentru fiecare dintre cei doi, întâlnirea cu Ileana-Lena va fi *lecţia de iubire astrală.* Femeia îi avertizează de la începutul relaţiei: „Gândeşte-te bine ce faci, gândeşte-te bine." Poate părea paradoxal acest avertisment, dar este pe deplin justificat. Ea ştie exact că iubirea ei va fi abandon total, rapt şi jertfă, în acest caz oferindu-le şansa *liberului arbitru*. Sau, poate, tocmai cu aceasta îi subjugă, bărbaţii uitând de existenţa lor superficială şi trăind plenar o mistuitoare pasiune, simţind că sunt „pereche.''

Mavrodin resimte aleritatea la început cu teama bărbatului care îşi vede ameninţată libertatea:„asta a fost ultima mea rezistenţă, ca şi cum fiinţa mea întreagă încerca, într-un suprem efort, să scape de sub farmec.'' Nici Hasnaş nu cedează atât de uşor viaţa hedonistă, după iniţierea erotica de la Veneţia:„Începusem să regret înâmplarea din noaptea trecută. Mi se părea cu desăvârşire fără sens; îmi crea o serie de plictiseli la care nu mă gândisem.''

Consumarea iubirii provoacă mărturisirea gravă a femeii : „M-am gândit de atîtea ori la întâlnirea asta, am visat-o atâţia ani […] Am luptat destul […] m-am apărat, am fugit de tine…Mi-era frică.'' Viaţa ei a fost o lungă aşteptare a *sufletului – pereche* : „Ţi-l cântam ţie , aşteptându-te […] şi fugind de tine. Dacă ai şti cât am fugit de tine până te-am întâlnit.'' Romanţioasă şi exaltată, ea îşi construieşte povestea ideală de iubire, prelungind visele din

copilărie cu *Feţi-frumoşi,* peste care s-a suprapus predicţia bătrânei doici :„Mi-a spus doica […] că voi avea la început o dragoste mare, care mă va duce aproape de moarte. Apoi, târziu, când voi fi crezut că sunt pentru totdeauna vindecată, voi întâlni o altă şi mai mare dragoste şi atunci voi fi fericită, foarte fericită.'' Fericirea este umbrită doar de spectrul morţii, tot o predicţie a bătrânei: „Mi-a prezis că am să mor.'' Iubirea *cristalizează*, ca să folosim metafora lui Stendhal, femeia învăluindu-i pe bărbaţii iubiţi într-o aură mistificatoare.

Pentru copila – femeie, Lena, Hasnaş este *Eroul* care a salvat-o în timpul războiului. De atunci s-a îndrăgostit, proiectând spre cer iubirea idealizată. Povestea lor creşte pe temeiurile unor nisipuri mişcătoare „la întâmplare'',bărbatul trăind beţia simţurilor prin trupul iubitei :„Prezenţa ei concretă, carnală, mă transforma, mă îmbăta. De aici, din trupul ei, porneau atâtea forţe nelămurite […] ceea ce aş putea numi înălţarea şi purificarea mea, desăvârşirea […] îşi avea obârşia şi forţa exclusiv în îmbrăţişare, în posesiune. Nu o puteam iubi altfel, aşa cum auzisem că iubesc unii oameni : îngereşte, cu renunţări, cu jertfe…Dimpotrivă, cu cât o aveam mai mult lângă mine, cu atât o simţeam mai mult a mea, cu atât sufletul mi se topea într-o patimă pură.'' Când are loc procesul *decristalizării* şi eroul devine om obişnuit, ea însăşi „ pierduse încetul cu încetul ceea ce era mister, spontaneitate, fantezie în făptura ei". Bărbatul care voia doar *ek-staz* carnal trăieşte revelaţia prelungirii fiinţei în fiinţă, dar dorinţa de a avea un copil se loveşte de refuzul categoric. Să fugă Lena de bărbatul care îi iubea doar trupul, nu şi sufletul? Hasnaş nu caută argumente, mulţumindu-se cu amintirea *miracolului* pe care l-a trăit: „Cu o asemenea dragoste nu te întâlneşti decât o singură dată-n viaţă,'' dar lipsa dimensiunii spirituale a iubirii transpare din observaţia lui: „toate lucrurile astea se uită foarte uşor, de altfel, şi fără multă suferinţă.'' Ar putea fi un răspuns la interogaţia de mai sus. Femeia nu poate rodi iubirea fără rod spiritual, de aceea îl părăseşte, ratând *nunta în cer.*

Pentru Ileana, Mavrodin este Creatorul care o fascinează prin harul artistic. Din nou ea se joacă cu ocheanul cu mărgele de sticlă , ţesând o nouă iubire departe de fenomenal, alături de acest bărbat care visează şi el la iubirea astrală, pură, desăvîrşită: „Noi nu suntem o pereche din această lume, nu ne putem împotrivi destinului care ne-a ales unul altuia pentru o altfel de nuntă ….Destinul nostru nu se împlineşte aici pe pământ.'' *Căderea din cer* este provocată de dorinţa ei de a rodi iubirea, dar de data aceasta bărbatul este cel care se împotriveşte: „ Noi ne-am cunoscut numai în dragoste. Dragostea e raiul nostru, dragostea fără fruct," temîndu-se că iubirea lor „s-ar putea adultera dacă ar rodi aici, pe pământ,''cerând amânarea acelui

moment când vom vedea că nu mai putem rămâne prea mult *în cer".* Decizie care va genera plecarea femeii. Mavrodin îi iubea sufletul, dar trupul i-l dorea pur, neroditor. Voia *muza* perfectă pentru pruncul zămislit din truda creatoare. Cartea pe care o scrie, mărturie a suferinţelor prin care trece după dispariţia Ilenei, numită simbolic *Nuntă în cer*, se dovedeşte a fi împlinită estetic, dar lipsită de fiorul trăirii autentice, neridicându-se la nivelul poveştii inspiratoare: „Ai să citeşti cartea asta şi ai să vezi cât de mult se depărtează de tot ce ţi-am povestit acum. Poate e mai frumoasă, dar atât,'' îşi încheie el confesiunea.

Finalul uneşte explicit cele două faţete ale calidoscopului feminin, prin întrebarea lui Mavrodin: „Crezi că Ileana mai trăieşte?" …şi amîndoi *simt* că nu.

Nu există nuntă în cer dacă sufletele – pereche nu vibrează la toate nivelurile de Realitate, dacă muzica sferelor nu rezonează cu melosul sufletului, dacă fiinţa nu se desăvîrşeşte în plinătatea rodirii. Iubirea dintre *sufletele – pereche* porneşte de regulă de la idealizare, urmată de dezamăgirea de a nu se fi putut ridica la nivelul stării pure, a superlativului imaginat. Când *sufletele – pereche* ratează *nuntirea astrală,* Cerul aruncă pe Pământ umbră adîncă, aşa cum se spune într-o oraţie de nuntă, transcrisă de poetul Ioan Alexandru: „Ce umbră-i mai groasă/ Pe deasupra noastră? / Astă lume are / O umbră mai mare,/ Care-i cea mai groasă/ Şi-i deasupra noastră:/ *Umbra cerului.*''[19]

Bibliografie

1. Nicolescu, Basarab: *Transdisciplinaritatea. Manifest*, ediția a II-a , Editura Junimea, Iași, 2007

2. Drăgănescu, Mihai: *Societatea conştiinţei,* Institutul de Cercetări pentru Inteligenţa Arti- ficială al Academiei Române, Bucureşti, 2007

3. Eliade, Mircea: *Nuntă în cer,* Editura Litera, Bucureşti, 2003

4. Rebreanu, Liviu : *Adam şi Eva*, Editura Litera, Bucureşti, 2004

5. Rebreanu, Liviu: *Jurnal,* I, în *Documente literare,* Editura Minerva, Bucureşti, 1984

Webgrafie:

1. Alexandru, Ioan: *Semnificaţia nunţii sau o tâlcuire a oraţiilor de nuntă româneşti* în http://spiritromanesc.go.ro/

[19] Ioan Alexandru: *Semnificaţia nunţii sau o tâlcuire a oraţiilor de nuntă româneşti* în http://spiritromanesc.go.ro/

2. Rudolf Steiner: Conferinţa a V-a: *Iubirea ca forţă de cunoaştere. Organizarea omului,* Dornach, 2 februarie,1924 în http://www.spiritualrs.net/Conferinţe

3. Rudolf Steiner: *Karmă şi reîncarnare. Contribuţii la ideea de reîncarnare şi karma*, în http://www.spiritualrs.net/

4. Rudolf Steiner: Conferinţa III, *Capacitatea omului de-aşi aminti,* Dornach, 10 februarie 1924 în http://www.spiritualrs.net/Conferinte

EGYPTOMANIA IN ANTIQUITY AND IN MODERN WORLD LITERATURE. IMAGINARY, INTERCULTURAL CONTEXT AND MENTALITY

Renata Tatomir
Assoc. Prof., PhD, "Hyperion" University of Bucharest

Abstract: The article intends to address the complex issue of Egyptomania in Classical Antiquity and in Modern World focusing on the elements of literature. The concept of "Egyptomania" defines the particular mental attitude of the most part of the ancient and modern visitors of Egypt. The notion reveals the enthusiasm for and the admiration of ancient Egyptian traditions, culture, and material remains, as well as the attempt to exploit the Egyptian forms and symbols in different and provocative contexts, such as the literary one. While scholars have oscillated between different names trying to find the most appropriate and comprehensive expression – 'Egyptomania', 'Egyptophilia', 'Egyptianizing', 'Nile Style', 'Pharaonism', etc – after many tribulations, 'Egyptomania' has finally received a respectable status, revealing the admiration of the foreigners for all that ancient Egypt could mean.[1] The echoes of the powerful impact of Egypt on the culture of Classical Antiquity reverberates through many Greek and Roman literary works. Thus, the paper offers examples taken from some of the famous Greek and Roman writers such as Herodotus, Aeschylus, Plato, Plutarch, Vergil, Ovid, Juvenal, Horace, Apuleius, etc., trying to emphasize not only the intercultural context, but mainly the elements of historic imaginary and mentality.

Keywords: Egyptology, Egyptomania, Egyptophilia, Classical Antiquity, Pharaonism

Sigmund Freud, the founder of psychoanalysis, was hooked on Egypt. His desk was covered with a small army of Egyptian gods, goddesses, and noblemen. Over the famous couch hung a print of Ramses the Great's temple at Abu Simbel. Fragments of mummy cases were suspended from the bookcase. But Freud is not alone in that. Since I was a teenager, I myself succumbed to Egyptomania. My first contact with Ancient Egypt, Egyptian antiquities, and of course Egyptology took place when I was twelve years old. I saw an American movie whose main character happened to be a woman - young, charming and, guess what, Egyptologist! -

[1] In his 1971 survey of the topic, C. Froidefond labeled the Greek view of Egypt as a 'mirage'. C. Froidefond 1971, *Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère a Aristote*, Aix en Provences, Ophrys.

who discovered the legendary lost tomb of Seti I in the Valley of the Kings. Since that day my life has been totally changed. I spent most of the time studying ancient Egypt, but not only - reading Ancient Egyptian fiction novels and seeing Egyptian themed-movies as well. I am however aware that doesn't have a logical and rational explanation why my house looks like a warehouse with kitsch-Egyptian statues of gods, papyri, lamps, and vessels decorated with hieroglyphs and pharaohs. It is easy to be consumed by Egyptomania, but far harder to explain it. I wondered whether this overwhelming fascination with Egypt's glorious past, hieroglyphics, mysteries, and antiquities may be defined as Egyptomania, or otherwise. Doing research on this topics, I was not surprised to find that Western scholars offered interesting answers.

Defining the terms

According to Marjorie Venit[2], *Egyptomania*, as defined by Jean-Marcel Humbert refers to the appropriation and reinterpretation of Egyptian forms in new contexts so as to renew their vitality and produce new meanings.[3] Egyptomania however is only one of several expressions of Western response to Egypt that Humbert and other scholars isolated so far. Amongst these Egyptophilia signifies a love for Egypt and all things Egyptian, an appreciation endorsed by both collectors and artist-travelers. For instance, art historians distinguish Egyptomania from: a) Egyptophilia, the love and acquisition of things Egyptian;[4] b) the artistic and fashion style labeled as 'Egyptianizing', 'Nile Style', or 'Pharaonism', c) from the simple enthusiasm for Egypt; d) another expression may be Orientalism and Exoticism, but in this response again Venit saw a real issue, and she details: *"because the paradigm of a foreign culture that constructs an 'Egyptian' model and then uses this model as definitional can also be applied to the construction and usurpation of Egyptian antiquity by the West".*[5] The divisions suggested at least by Humbert assume a greater mutability than he credits, therefore she takes Egyptomania to mean simply the use of Egyptian antiquity, whether it is by replication or appreciation, or even adaptation. However the term "Egyptomania" is still widely used in scholarly literature and it carries several distinct connotations sometimes associated with the decorative habits of the elite, sometimes with the Egyptian cults and their popularity,

[2] ***Venit 2002, 261.***

[3] Humbert et al. 1989, 21.
[4] McCalla, 1998, 282.
[5] Venit, *loc. cit.*

sometimes with the usage of Egyptian patterns and models in literary works since Classical Antiquity to the Contemporary World. Actually, the Egyptomania took its roots in the Greek and Roman World and imposed in the history of art a particular style of painting, sculpture, architecture, furniture, decorative arts, while in literature and music very specific features define the Egyptian style as well. It is thus obvious that the desire for Egyptian artifacts and the literary taste for using Egyptian pharaonic historical or fictious characters or settings was not – at least at first - an irrational "mania"; instead, it was the consequence of intensive and wide-ranging trade connections and intercultural communication that affected not only the elite or cult participants but also the average citizen be it Greek or Roman. As a result, in order to better assess the incorporation of Egyptian culture and civilization in the Classical Antiquity, one must look primarily to the land-based archaeology and literature.[6]

Egyptomania in Classical Antiquity

It must be said therefore that *Egyptomania* represents an intercultural, or even better said a cross-cultural and intellectual phenomenon which appeared in Classical Antiquity thanks to the foreign travelers and traders (mainly Greeks and Romans), and consequently to economic and trade contacts. It was the starting point of a complex psychological process which implies amongst others the image of the self and of the other, the awareness of ethnocentrism and marginality on both sides (Greek and Roman on one side and Egyptian on the other side). From the earliest known encounters with the various cultures of Western civilizations, ancient Egypt has been a central cultural point of reference and an inseparable element of the dynamics by which Classical Antiquity Europeans and Ancient Egyptians have envisioned their own cultures. Most of our views of ancient Egypt belong to 'outsiders'. They first came in contact with Egypt when its civilization was already more than 3000 years old. Throughout Greek and Roman history, Egypt and all that it may imply inspired powerful imaginative responses ranging from fascination to fear. From the earliest Egyptian-Aegean trade to the ultimate association of Isis and Sarapis with Roman imperial cult, this course tracks the evolution of Egyptian interactions with the Greco-Roman world and the corresponding changes in Greek and Roman attitudes towards Egypt. The representations of Egypt shifted permanently, translating significant changes not only in the ways Greeks and Romans viewed the land of the

[6] Heinz, 2010, 24-25.

Nile, but also in the ways they conceived of their own societies and cultural identities.[7] This was partly in response to the course of events. For instance, Alexander's conquest of the Persian empire (including Egypt) and the subsequent rule of the Greco-Macedonian Ptolemies led to a very different configuration of 'Greek' and 'barbarian', its polarity being to an extent destabilized in the light of Alexander's conquests. Nevertheless though many of the elements of the Greek portrayal of foreign peoples – the association with incomprehensible speech, with monarchy or excessive wealth – originate in the archaic period, such stereotypes were only organized and brought into sharper focus in the light of the Greek-Persian wars.[8]

Pharaonic Egypt with its fabulous civilization and culture has served as a historical reference having the power to legitimize and validate 'novel' historical religious and cultural paradigms ranging from cultural identity to science. Ancient Egypt permanently suggested and even imposed within foreign civilizations original cultural paradigms and models which influenced and empowered throughout history a variety of groups. The result is a multiplicity of interpretations of ancient Egypt: Roman, Christian, Islamic, nationalistic (both foreign and Egyptian), Egyptological, and commercial.[9] In a recent study, Fekry Hassan points that *"by emphasizing different aspects and de-contextualizing these, the various users or consumers of ancient Egypt formulated particular historical narratives, all claiming to be founded on one monolithic tradition."*[10] Furthermore, scholars recently suggested that even in ancient Egypt a process of legitimation was based on a constant reinterpretation of its past and on a reiterative process of invention of traditions.[11] Consequently any research on this topics should take into account both the past civilization, mentality and culture, and the present social, political, and economic interests.

The special place Egypt held in Classical Antiquity

Before surveying *how* Egypt impacted life in the Greek and Roman world, we must first ask *why* Egypt? More precisely, why so many Egyptian artifacts, patterns or influences are traceable in the Greek and Roman civilizations. Here are some of the main responses: a) it was a monumental society with interesting and exotic objects; b) for the Greeks, it was the

[7] Hassan, 2010, 259-273.

[8] Harrison, 2003, 146.
[9] Hassan, 2010, 259.

[10] Idem.
[11] Kemp 2006.

ancient land with a faultless memory in which the first relations between men and the gods developed. Actually, of all the places and peoples with whom the Greeks came into contact, it was with Egypt and the Egyptians that they had the most complex relationship. Egypt was seen as the source of many of the most fundamental features of Greek culture, an essential detour for Greek writers.[12] While one must admit that references to Egypt occur in practically every classical author, nonetheless it would not be correct to say that Egypt was "central" to the Greco-Roman world. Indeed, marginality is paradoxically central to classical views of Egypt.[13]

c) Later, for the Romans, Egypt it was not only the realm of an enemy but also and eventually a productive province, as well one to be exploited for the benefit of Rome[14]. However, an interesting supplementary explanation exists also: the unique connectivity within Egypt itself. The concept of connectivity has recently become the subject of intense academic examination, exemplified by Horden and Purcell's book, *The Corrupting Sea*[15]. In short, more and more scholars emphasize that the ancient world was not insular but in fact very sophisticated in its exchanges and was highly connected through economic and social ties. Though *The Corrupting Sea* has been instrumental in developing the concept of connectivity as applied to the ancient world, it is by no means a singular work. As a result, of late, the scholarly realm has been flooded with evidence for the economic and social relations within and among various regions, particularly for the Roman period[16], evidence which may help us to expand and improve our understanding of the ancient world. Last but not least, it is important to acknowledge the concept of relative connectivity, determined by geographical factors, a concept which a huge significance, particularly in the case of Egypt, because its peculiar geography lends itself to advanced connectivity. The Nile appears to give Egypt a comparative advantage in terms of trade and exchange in the Roman world, an advantage that should be taken into consideration when examining any sort of Roman-Egyptian relations.[17]

[12] Harrison, 2003, 145.
[13] Burstein, 1994, 3-17.
[14] On the Roman attitude towards Egypt in literature: Vout 2003, 180–183; Versluys, 2002, 4–7; Curran, 1997, 8–67.
[15] Horden, Purcell, 2000.
[16] Scheidel *et al.* 2007.
[17] Heinz 2010, 25.

The Greek view on Egypt and Egyptians[18]

Herodotus, the Greek historian and tourist who visited Egypt around 450 B.C., the Athenian reformer Solon, Plato the philosopher, Pythagoras, or Eudoxus are all reputed to have visited Egypt and inspired from its ancient wisdom. They were however neither the firsts nor the last travelers through the land of the Nile. There is a long list which can be opened by historical or legendary celebrities such as Homer, Lycurgus, Orpheus, Musaeus, Melampus and Daedalus. But at the same time as Egypt was elevated above other foreign lands as a source of Greek practice, ideas and ideals, it was also distanced, seen as representing the reverse of the normative (i.e. Greek) world, or subsumed into the collective cliché of the 'barbarian'.[19] As François Hartog has argued, Egypt was one of many "barbarian" countries whose customs were often defined by the Greek historian as an inversion of Greek customs: *"The Egyptians seem to have reversed the ordinary practices of mankind."*[20] Amongst the Greek intellectuals who flocked to Egypt since the fifth century BC one of the first to suffer from Egyptomania was Herodotus (c. 484 – 425 BC). He visited Egypt around 450 B.C., when the pyramids and sphinx at Giza were already two thousand years old and left one of the most vivid and tantalizing accounts (*Histories*) of ancient Egypt as he presumably experienced it.[21] Written half a century after the Persian wars, Herodotus' is the fullest account of Egyptian history and society by any Greek writer and it also provides a point of reference for all subsequent accounts.[22] In his *Histories* he expressed his enthusiasm about Egypt saying that "nowhere are there so many marvels in the world." Of the Egyptians he wrote, "they have existed ever since men existed upon the earth." Herodotus was undoubtedly fascinated by this particular mixture of history and mythical antiquity. As a detailed account of Egyptian culture and history, Herodotus' well-known second book gives a rather positive perception of Egypt[23], and scholars concluded that his admiration was not completely unconditional.[24] Herodotus' many factual errors have long been recognized, such as his incorrect dating of the pyramid builders by a thousand years. In the most thorough commentary on Herodotus' Egyptian account, A. B. Lloyd concludes that Herodotus "presents a view of Egypt's past which shows no genuine understanding of Egyptian

[18] Hartog, 1986, 953-967.
[19] Harrison 2003, 146.
[20] Herodotus, *Histories*, 2. 35. See Hartog, 1988
[21] Lloyd, 1988, 22–53.
[22] Harrison 2003, 146.
[23] Idem, "Herodotus' Account on Pharaonic History", and also the introduction in *Herodotus. Book II*, 1-60; Smelik and Hermelijk, 1984, esp. 1873-1876 on Herodotus' conception of Egypt.
[24] Smelik and Hermelijk, pp. 1874-76.

history. Everything has been uncompromisingly customized for Greek consumption and cast unequivocally into a Greek mould."[25] Herodotus reported of various religious outrages committed by the Persian King Cambyses in his trip to Egypt. Although most likely fictitious,[26] the account resulted into a surprising affinity between Egypt and Greece, both being the pious victims of impious Persians. In fact, Herodotus displays a deep ambivalence towards Egypt. This place simultaneously fascinates him and provokes him repulsiveness. In the first positive case, Egypt is recognized as a land of enormous antiquity, much older than the Greek civilization itself, a land of ancient wisdom, the source of Greek religion, and particularly of the names of the gods. But most of all Egypt is a land full of wonders: natural ones, such as the Nile river, and even more impressive, man-made ones, such as the pyramids. However, as Phiroze Vasunia remarked, for Herodotus it was absolutely impossible to imagine that these huge monuments could have been executed without slave labor. This prejudice contributed to another key cliché about Egypt, its connection with despotism. From a political standpoint, Egypt could not for Herodotus be a school for democratic Greece.[27] At the same time, the great antiquity of Egypt emphasizes its immutability. Therefore Greece's progressiveness is frequently contrasted with the static character of Egyptian civilization. Just as Egypt is neither Europe nor Asia, but a place through which each passes on the way to the other, Egypt is also strangely out of the temporal stream in which the events of Europe and Asia lie.[28] Herodotus also refers to the Egyptians as the wisest people of all mankind (2:160). Although he belongs to the second century CE, it may be useful here to glance at Plutarch's criticisms of Herodotus. Amongst other things, Plutarch reproaches Herodotus for being pro-barbarian for overthrowing "the most solemn and sacred truths of Greek religion" by "using worthless Egyptian stories".[29] He finally criticises him for making the chiefs of the Dorians - the descendants of Danaus - pure-blood Egyptians ('The fact is that he has completely abandonned Epaphus and Io and Iasus and Argus' (857 e)). This means that Plutarch sticks to Aeschylus' version, where the genealogy of Danaus as son of Epaphus, who is himself the son of Io and as such a descendant of Argos, is firmly established.

The image of Egypt and Egyptians reflected through stereotypes in Greek theatre

[25] Lloyd, 1975-1988. The quote is from Lloyd, 1988, 52.
[26] Smelik and Hemelrijk 1984, esp. 1864-1869.
[27] Vasunia, 2000, 75-109.
[28] Idem 110-135.
[29] Plutarch, "On the malice of Herodotus" 857 c-e.

Many stereotypes of Egypt and the Egyptians can be found in Greek theatre. Mainly two Greek tragedies centralize Greek-Egyptian comparisons through stereotypes: *The Suppliant Maidens* of Aeschylus and the *Helen* of Euripides.[30] Let's take first the case of Aeschylus' play *The Suppliant Maidens*, where the 50 daughters of Danaus flee before the 50 sons of Aegyptus who want to marry them. The play involves the story of the descendants of Io, the Argive woman impregnated by Zeus, a priestess of Hera in Argos, the city where the daughters of Danaus present themselves as suppliants.[31] She traveled to Egypt in the form of a cow and there gave birth to Epaphus, whose descendants ruled Egypt and then founded numerous important cities in Greece. This kind of story, whose rationale seems to be the desire to make a claim of relative priority, will reappear in different guises, as will varying claims about the relative antiquity of Egypt and Europe. Aeschylus' play recounts the maidens' supplication of the king of Argos for protection. The sons of Aegyptus are represented in the play by a number of negative stereotypes: their blackness is emphasized and associated with death; they are savage and lustful, and, along with the Danaids, have no appreciation of the democratic institutions of Greece, expressing surprise, for example, that the king must consult a deliberative body of Greek citizens instead of simply acting on his own advice. The Argives, on the other hand, are represented as the protectors of women against these oversexed Egyptians. Furthermore, by giving a Greek (although mythical) pedigree to Danaus and Aegyptus, Aeschylus tells his readers that there were Greeks involved in the founding of Egyptian civilisation. Moreover, the way the Suppliants characterize the sons of Aegyptus is not at all complimentary to the latter, and denotes a harsh criticism of the Egyptians, who appear as a lustful people: 'Abominable is the lustful race of Aegyptus and insatiate of battle' (v.741-742; see also 816ff.). The *Helen* of Euripides recounts an alternative version of Helen's whereabouts during the Trojan War, namely that she spent the 10 years of the war in Egypt. Herodotus cites an account he received from the Egyptian priests at Memphis, who claimed that Helen had been kept by the good king Proteus, the type of the generous host, until the rightful husband could come for her (*Histories* 2.113-115). In the *Odyssey*, Proteus is a mythical monster whom Menelaus encounters in Egypt on his way home from Troy. He is the Old Man of the Sea, whose wisdom is accessible only to those who can hold him fast while he changes his form (*Od.* 4.351-570). In Euripides' version when Menelaus is shipwrecked in

[30] Idem 33-74. See also Radwan.
[31] Herodotus, in *Histories* Book 2:182 makes a short allusion to this story.

Egypt on his way home, he discovers that the real Helen has been there all along, while Greeks and Trojans had been fighting over a phantom double. In this telling, however, Proteus' son, Theoclymenus, is king; but he turns out to be another lustful Egyptian trying to have Helen for himself. Not the generous host, but the xenophobic murderer who customarily kills strangers who land on his shore, Theoclymenus is similar to the sons of Aegyptus in Aeschylus' play, from whose rapacious grip the good Greek men must wrest their women. Such stories clearly reflect more about the anxieties of Greek men than they do about real Egyptians. The figure of Proteus is one of many importations into the Egyptian king lists of Greek figures.

Egypt as the cradle of wisdom

From the 4th century BC onwards, Egypt is presented as the place where the most prestigious Greek philosophers acquired at least part of their wisdom and knowledge. In the first century BC Diodorus gives a list of these philosophers: *"(...) we must enumerate what Greeks, who have won fame for their wisdom and learning, visited Egypt in ancient times, in order to become acquainted with its customs and learning. For the priests of Egypt recount from the records of their sacred books that they were visited in early times by Orpheus, Musaeus, Melampus, and Daedalus, also by the poet Homer and Lycurgus of Sparta, later by Solon of Athens and the philosopher Plato, and that there also came Pythagoras of Samos and the mathematician Eudoxus, as well as Democritus of Abdera and Oenopides of Chios.' And the Egyptian priests argue that 'all the things for which they were admired amongst the Greeks were transferred from Egypt."*(1:96,1-3). That this kind of list was a *topos* still well-known at the beginning of the second century CE is shown by Plutarch's treatise *Isis and Osiris*.[32] Although he does not give such a list, Strabo also testifies to this tradition when he writes that Heliopolis had been in ancient times *"a settlement of priests who studied philosophy and astronomy"*, where Plato and Eudoxus lived thirteen years with the priests ('as is stated by some writers') (17:1,29). Moreover during the 4th century appears a more positive perspective of monarchy in the philosophical tradition. This was reflected not only in greater praise for Sparta, but also – and more important for this analysis - for Egypt insofar as it displays the stability associated with strong central rule. In this case one may focus on Plato's connection

[32] See paragraph 10 (354 e): *"Witness to this also are the wisest of the Greeks: Solon, Thales, Plato, Eudoxus, Pythagoras, who came to Egypt and consorted with the priests; and in this number some would include Lycurgus also."* This does not make Plutarch an admirer of Herodotus' work. On the contrary, he criticizes him sharply. Thus one could criticize the Herodotean tradition and simultaneously continue to propagate some elements of it.

with Egypt. According to Plato's *Timaeus* Solon the lawgiver lived for a time in Egypt and learnt from Egyptian priests about events of the distant past, which none of the Greeks had previously known (22 a). In this work Plato praises the *politeia* of Egypt, although his praise is quite ambivalent. Actually his own relationship to Egypt is complex and ambivalent. When Solon is told by the Egyptians that the original Athens had a government that was identical to the ideal one described in Plato's *Republic*, this must be understood as the Plato's way of using the "cultural capital" of Egypt to his own purposes. Although Plato's own antidemocratic sentiments make the authoritarian government of Egypt an apparent ally in his ideas about kingship, one should emphasize that his ideas about Egyptian government, do not reveal a genuine understanding or sympathy for contemporary Egypt, which for most of the classical period was ruled by the Persians. Although traditions about Greek intellectuals and lawgivers making trips to Egypt where they were schooled in Egyptian wisdom, grew to include Plato himself, it is striking the extent to which Egypt was an idea for the Greeks, manufactured for their own purposes, rather than a contemporary reality which they confronted on its own terms.

Roman views of Egypt and Egyptians

Based on the archeological and literary evidence, now one can say that the Romans were Egyptomaniacs. At least a part of them. When their legions came back home from Egypt after long field marches and a voyage on a hot Mediterranean, they shipped most of Egypt's obelisks to Rome. Emperor Constantius II decorated the Circus Maximus with an obelisk. Wealthy Romans ordered the production of obelisks as replicas of the originals. These were manufactured in Egypt and even in Rome. It is known that the Romans held Egyptian costume parties. Some of their villas were decorated with mosaics of Nile sceneries. Caius Cestius, a Roman magistrate, even let built his own tomb in the shape of a pyramid. He incorporated his pyramid into the city walls of Rome close to the Porta Ostiensis. However, this postive attitude, this enthusiasm towards and admiration for Egyptian antiquities and inspiring treands was not always the same, and certainly, not during the last three century BC. Until the end of the Republic, Roman public opinion took relatively little notice of Egypt. The Ptolemaic kingdom entered into sporadic contacts with the Roman Senate in the third century BC.[33] Towards the middle of the second century BC, Egyptian cults arrive at Pozzuoli, brought there from Delos by Italian merchants; soon there were temples of Isis and Osiris at Pozzuoli

[33] See Maehler, 2003, 203-216

and Pompeii. Here, far from Rome, their followers were not harassed by the authorities, and provincial towns (*municipia*) were free to allow the formation of associations (*collegia*), while in Rome this was strictly regulated. The authorities in Rome were suspicious or even hostile to all 'Eastern' cults, no matter whether they were of Greek (i.e., Dionysos) or Oriental origin, because they felt that these were not compatible with the rational, juridical and utilitarian nature of Rome's very conservative religious traditions, which were a pillar of the political establishment. They feared not only the irrational elements of foreign cult practices, but also the danger of political opposition and subversion being fomented in foreign cult associations. The Senate's repeated attempts to ban Egyptian cults in Rome (but not in Pompeii, Beneventum, or other parts of Italy) suggest that the authorities were primarily suspicious of anything that they could not control and regulate. Their repression was not aimed at the Egyptian gods as such, but rather at the indigenous followers of foreign cults. This attitude is the driving force in the persistent repression of Egyptian cults in Rome, which continued well into the Augustan period.[34] The Ptolemaic era ends with the death of Cleopatra VII and the annexation of Egypt into the Roman empire as a province in 30 BC.[35] Although Romans sometimes expressed curiosity about Egypt in the Republican era, there is a dramatic change as Egypt becomes a province. Rome's rule in Egypt was one of its most unsuccessful ventures, and there was persistent mutual hostility and mistrust between Romans and Egyptians.[36] The Egyptians "experienced a qualitative change in repressive policy beginning with the principate of Augustus which imposed rigid restrictions on upward social mobility."[37] Literary sources from the Augustan period on tend to repeat a number of negative klichés and *topoi*: the treacherous murder of Pompey by Ptolemy XIII, the pernicious attack on the state by the dangerous and seductive Cleopatra, the bizarre worship of animals, Egyptians as cowardly Orientals and barbarians, etc. For instance, in his victory ode to Augustus on the defeat of Cleopatra, Horace concludes with a famous coda which seems to make the Egyptian queen sympathetic, but the middle stanzas of the poem are a catalogue of negative stereotypes of Egyptians (*Odes* 1, 37).[38] Other Augustan poets, such as Vergil and Ovid, also reference Egypt in purely negative terms, but the most outrageous attack is found in Juvenal's 15th satire, which is a withering example of Juvenalian indignatio prompted by a supposed instance of Egyptian

[34] Idem, 204.
[35] Versluys, 2000; Carratelli, et al. 1992; Bonacasa, et al. 1998.
[36] Nimis, 2003.
[37] Reinhold,1980, 100.
[38] See Etman, 1998, 161-175.

cannibalism.[39] In these sources emphasis is often placed on the seditiousness of the Egyptians, which no doubt reflects a major context in which Romans ever thought about Egypt, for whom the province was simply a land *"to be exploited methodically and efficiently."*[40]

A positive evaluation of Egyptian religion by a foreigner: Apuleius

Some remarks should be made of the only Latin work that seems to provide a serious and positive evaluation of Egyptian religion, the 11th book of Apuleius' *Golden Ass*, from the second century of the common era. The novel seems to be an adaptation of a Greek original that told a humorous story about a man turned into an ass, and his subsequent adventures before reassuming his human shape. The original is now lost, but an epitome survives amongst the works of Lucian. Apuleius has apparently added to this story a final book describing the character's redemption and initiation into the rites of Isis and Osiris. This final book is so different from the rest of the novel in tone and topic that religious scholars like J. Gwyn Griffiths have assumed that it is a serious representation of a true experience tacked on to an immoral tale. It is taken by these scholars to be an accurate source for details about Isiac religion.[41] However, not everyone agrees that the ending is so serious or that the rest of the novel is so immoral. Ingenious attempts to provide a comprehensive view of the novel that would knit together its two disparate parts have so far failed to win consensus. Daniel Selden, however, has argued that the genre of the novel is typified by the figure of speech known as syllepsis, which is characterized by a yoking of two incompatible orders, an insistence on "both" rather than "either/or."[42] This is precisely the characteristic that Selden and Stephens have subsequently identified as animating Hellenistic poetry, there associated with the encounter by Greek poets of Alexandria with the both/and logic of Egyptian mentality.[43] In a thorough discussion of Roman attitudes towards Egypt, Versluys gives a more nuanced view of the subject by reference to the visual material available, which shows that despite a general negative, hostile attitude, Egypt still played an important cultural role in Rome. In such case, the negative echoe of all Egyptian may have had in the Roman society the role of negative

[39]Negative statements by other Roman authors include Propertius, *Elegies* 3.11; Vergil, *Aeneida*, 8.696-700; Ovid, *Metamorphoses* 15.826-31.
[40]See Giusto, 1992, 261-264
[41]Griffiths, 1975. There are references to Egypt elsewhere in the novel, beginning in the first sentence, which characterizes the work as "papyrum Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam" (Egyptian paper inscribed with the sharpness of a Nilotic pen).
[42]Selden, 1994, 39-64.
[43] See also Rutherford, 2000, 116-118.

advertising and marketing, helping thus to enforce in the Roman ethnocentric mentality the Egyptian way of being, Not surprisingly that, despite their animosity toward contemporary Egyptians, the Romans were obviously fascinated with Egyptian realia and religion. *"In order to let Rome remain the ideal center of the world, there also had to be negative properties to counterbalance these dominant [Egyptian] influences. Amongst others for these reasons the unreliability of the Alexandrians is emphasized and not the cultural prestige of the city; the Isis cult is associated with shady amorous practices and not with the immensely popular goddess whose Navigium Isidis ceremony coincided with the official opening of the Roman shipping season, etc."*[44]

Egyptomania through Pharaonism style in Modern Egyptian Literature. The Case of Naguib Mahfouz

In the last part of this paper I decided to make a brief presentation of an ilustrous figure of the Modern Egyptian Literature, one whose work was marked from the very beginning by Pharaonism, the fabulous and glorious Egyptian past: Naguib Mahfouz. In doing so one may better stress the importance of intercultural dialogue and communication by means of literature and language.

During the 1930s in Egypt the ancient past still remained vibrant in the minds of a younger generation of intellectuals. At that time, the future Nobel – Awarded Naguib Mahfouz (1912-2006) spent much of his time writing articles on Pharaonic history and its influence on modern culture. His first book-length work, which he published while still a teenager, was a translation of a children's book on ancient Egypt, and his first novelistic experiments were historical romances set in Pharaonic times. While his first novel, *'Abath al-aqdar* (Play of Fates), was not widely discussed in the press, his second novel *Radubis* (Rhodopis), garnered favorable reviews. And his third novel, *Kifah Tiba* (The Struggle of Thebes), began to turn the heads of readers.[45] The critic Sayyid Qutb (1906-1966) wrote: *"If I had a say in the matter, I would put this novel in the hands of every boy and girl. I would publish it and distribute it free of charge to every household."*[46] To him, Mahfouz' novel made ancient Egypt come alive and represented a unique success in Pharaonist literature.[47]

[44]Versluys, 2000, 440.
[45] Colla 2007, 234.
[46] Qutb, "Kifah Tiba", (*al-Risala*, October 2, 1944, 89-92), as reproduced in 'Ali Shalash, *Najib Mahfuz: al-tariq wa-l-sada*, 208.
[47] Ibid., 197-198.

To conclude, Qutb's discussion of Mahfouz revived the call for a national literature rooted in the appreciation of Pharaonic civilization, its history, aesthetic styles, and modern relevance. *"The Pharaonic age was the one bright age that stood in the face of the humiliation and decline we were living at the time. The humiliation of British imperialism along with the domination of the Turkish [aristocracy]."*[48]

Bibliography

1. Bonacasa, N. et al. (eds.) 1998, *L'Egitto in Italia: dall'antichità al Medioevo*, Roma, Consiglio nazionale delle ricerche.

2. Burstein, S. 1994, "Hecataeus, Herodotus and the Birth of Greek Egyptology," in *Graeco-Africana: Studies in the History of Greek Relations with Egypt and Nubia*, New

3. Rochelle, A.D. Caratzas, pp. 3-17.

4. Carratelli, G. P. et al. (eds.) 1992, *Roma e l'Egitto nell'antichità classica*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.

5. Colla, E. 2007. *Conflicted Antiquities. Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*, Duke University, Durham and London.

6. Curran, B. A., 1997. *Ancient Egypt and Egyptian Antiquities in Italian Renaissance Art and Culture*. Ann Arbor, pp. 8–67.

7. Etman, Ahmed 1998, "Cleopatra and Egypt in the Augustan Poetry," in G.P.Carratelli et al. (eds.), *Roma e l'Egitto nell'antichità classica*, 161-175.

8. Froidefond, C. 1971. *Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote*. Aix en Provences. Ophrys.

9. Harrison, Thomas 2003, "Upside Down and Back to Front: Herodotus and the Greek Encounters with Egypt", in Roger Mattews and Cornelia Roemer (eds.) *Encounters with Ancient Egypt. Ancient Perspectives on Egypt*, UCL Press Institute of Archeology, University College London, pp. 145-156

10. Hartog, F. 1986, "Les Grecs égyptologues", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 41e année, N. 5, 1986. pp. 953-967.

11. Hartog F., 1988, *The Mirror of Herodotus*, (tr. Janet Lloyd), Berkeley, University of California Press.

[48] Mahfuz, *Atahaddith ilaykum*, 89.

12. Hassan, Fekri A. 2010, "Egypt in the Memory of the World", in Willeke Wendrich (ed.), *Egyptian Archaeology*, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 259-273.

13. Heinz, Sanda S. 2010, "Mutual Cultural Exchange: Egyptian Artefacts in the Roman Landscape", in *Bollettino di archeologia on line*, volume speciale, *Roma 2008, International Congress of Classical Archeology. Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean, Bollettino di Archeologia on line* I, Volume speciale B / B11 / 3, www.archeologia.beniculturali.it, pp. 24-33

14. Horden P., Purcell N., 2000. *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*. Oxford.

15. Humbert, Jean-Marcel, Pantazzi, Michael and Ziegler Christiane 1989, *L'Égyptomanie dans l'art occidental*. Paris, ACR Édition pp. 21-26. See also the English translation *Egyptomania: Egypt in Western Art 1730-1930*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1994.

16. Giusto, M. 1992, "Connotazioni dell'Egitto negli autori latini", in G. P. Carratelli et al., (eds.), *Roma e l'Egitto nell'antichità classica*, 261-264.

17. Griffiths, J. Gwyn, 1975, The Isis-book of Apuleius, Leiden, Brill, 1975.

18. Kemp , B. J. 2006, *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization.* 2nd edition, London, New York, Routledge.

19. Lloyd, A. B. 1975-1988, *Herodotus, Book II*, Leiden, Brill.

20. Lloyd , A. B. 1988, "Herodotus' Account of Pharaonic History.", in *Historia* 37, pp. 22–53.

21. MacDonald, S, Rice. M. (eds.) 2003. *Consuming Ancient Egypt*, Institute of Archeology, University College London.

22. McCalla, Arthur 1998, *A Romantic Historiosophy: The Philosophy of History of Pierre-Simon Ballanche* (Brill's Studies in Intellectual History), Brill Academic Pub.

23. Matthews, R., Roemer, C. 2003. *Ancient Perspectives on Egypt*. Institute of Archeology, UCL Press.

24. Maehler, Herwig 2003, "Roman Poets on Egypt", Roger Mattews and Cornelia Roemer (eds.) *Encounters with Ancient Egypt. Ancient Perspectives on Egypt*, UCL Press Institute of Archeology, University College London, pp. 203-216

25. Nimis, Steve 2003, "Egypt in Greco-Roman History and Fiction", paper presented at the Second Rethymnon International Conference on the Ancient Novel in Crete.

26. Radwan, Tariq *The Image of Egypt in Greek Tragedy* (dissertation), Athens University.

27. Reinhold, M. 1980, "Roman Attitudes Toward Egyptians," *Ancient World* 3.

28. Rutherford, I. 2000, "The Genealogy of the Boukoloi: How Greek Literature Appropriated an Egyptian Narrative-Motif", *JHS* 120/2000, 116-118.

29. Selden, D. 1994, "The Genre of Genre," in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient*

30. *Novel*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 39-64.

31. Smelik, K. A. D. and E. A. Hemelrijk 1984, "'Who Knows What Monsters Demented Egypt Worships?'Opinions on Egyptian Animal Worship in Antiquity as Part of the Ancient Conception of Egypt", in *Aufstieg und Niedergang der Romischen Welt* II 17.4, pp. 1852-2000, esp. 1864-1869.

32. Vasunia, P. 2000, *The Gift of the Nile.* Berkeley, University of California Press, pp. 75-109.

33. Venit, Susan Marjorie 2002, "Ancient Egyptomania: The Uses of Egypt in Graeco-Roman Alexandria" in Erica Ehrenberg (ed.), *Leaving No Stones Unturned: Essays on the Ancient Near East and Egypt in Honor of Donald P. Hansen*, Winona Lake, Indiana, Eisenbrauns, pp. 261-278.

34. Versluys, M. J. 2000, *Aegyptiaca Romana*, Leiden, Brill.

35. Versluys, M. J., 2002. *Aegyptiaca Romana: Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*. Leiden, pp. 4–7.

36. Vout C., 2003. "Embracing Egypt", in C. Edwards, G. Woolf (eds.), *Rome the Cosmopolis*. Cambridge, 177– 202, pp. 180–183.

UNSELVING AND VISION IN IRIS MURDOCH'S "NUNS AND SOLDIERS"

Clementina Mihăilescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract The paper expands upon the Murdochian moral doctrine based on goodness, loving attention, transcendence of the ego's selfishness, freedom and the metaphor of vision, as it is reflected in her novel "Nuns and Soldiers". Here, the emphasis on the need to unselve and vision are placed in a Christian context. The metaphor of vision together with unselving indicates the fact that although Murdoch has placed Good in the focus of our attention, because people's belief in God is declining nowadays, she has assimilated many Christian issues. The most important Christian issues are the symbolic presence of Jesus Christ, the concept of prayer, of love, of virtue, all meant to unify the moral world. For the meaning of the novel to be better surfaced and understood an interdisciplinary grid has been employed by us involving Levinas' and Cornea's ethical approach to human interrelationships.

Keywords: suffering, unselving, moral growth, Levinas, Cornea and Murdoch

Iris Murdoch has generally been acknowledged as one of the most important post-war British novelists. We assume that Iris Murdoch, using her fiction didactically and her deviced inspiringly, teaches us various ways of approaching the relationships established by her characters in her double role of writer and philosopher surprising us in a pleasantly unexpected way. "Nuns and Soldiers" is a palpitating and morally charged novel. The objective of the paper is to properly detect the Murdochian process of unselfing and vision in relation to the main character Anne Cavidge.

To meet this end a short presentation of the topic of the novel is of utmost importance. It concerns Anne Cavidge, about whom, at the beginning of the novel, we learn that she has left a religious order and wants to acquire a new faith based on the Platonic goodness. Immediately after leaving the convent she is thrown into the world of violent emotions. She is directly attracted to the Count whose real name is Piotr Wojcieck Szczepansky. His incapacity to reciprocitate her affection is further complicated by Anne's special relation with the family of the scholar Guy Openshaw. Half Jewish, the Christianized Openshaw has gathered around him the Count who seems to have impressed him with his heroic concern for an ideal symbolic

Poland, the painter Tim Reede to whom he gives financial assistance to attend the School of Art and Anne Cavidge. She is interested beyond herself in Guy's painful existence and in the suffering of Gertrude, his wife. After Guy's death, Anne has to help Gertrude to recover herself, only to find out and be overwhelmed by her friend's sudden emotional concern for Tim Reede.

The most destructive component of her personality is her sense of being a superior spiritual creature. Anne's "censorious" (106) tendency stems from her incapacity to perceive the unity of the moral world. She cannot accept that Gertrude's pursuit of happiness and her own search for innocence first and goodness afterwards is one and the same thing. She sticks to the belief that the world works more or less against spiritual growth. The central event of her spiritual quest, her vision of Christ, shows that it is otherwise.

It has generally been acknowledged that Murdoch's account of Anne's vision of Christ derives directly from Julian of Norwich, the 14th century English mystic. Murdoch essentially modifies Julian's conception while still retaining the emphasis on love.

Both Julian and Murdoch state that proper loving leads to good actions while failure of love leads to unhappiness and bad actions. Julian and Anne's revelations assert the existence of a transcendental force. Julian's visions of Christ's bleeding reinforce the power of his presence. In "Nuns and Soldiers" Anne's specific decision to leave the convent is encapsulated in the conclusive statement "There was no great, positive 'showing' here, no revelation of a new task" (61).

Then, there comes Anne's withdrawal from the convent and the unexpected visitation of Christ. Anne's vision begins as a dream in which she encounters two beautiful angels stepping off their pedestals in an 18th century rose-garden, walking and then disappearing, leaving Anne alone, listening to footsteps she somehow knows to be those of Christ. All these belong to her dream from which she wakes up to find herself in her bedroom. In the moments of waking she knows that there is somebody standing in her kitchen "And she knew that the person was Jesus" (298).

Both Anne and Julian strive to establish the actuality of revelation. Ramanathan quotes Julian Norwich who wonders whether what Christ says to her is delirium or dream: "With it now well that it was no raving that thou sawest today" (104).

In "Nuns and Soldiers" we are told "Jesus Christ came to Anne in a vision. The visitation began in a dream, but then gained a very undream-like reality" (288). There is one important allusion to Julian, mentioned by Suguna Ramanathan, that of her revelation when

Christ shows Julian something like a hazelnut, as "a sign of all that is made" (106), as the essence of the entire creation. Murdoch has telescoped Julian's revelation and printed in half a page as follows:

"'What am I holding in my hand?' Christ asks Anne.

'A hazelnut, Sir'.

Anne stared at the stone. Then she said slowly:

'Is it so small?'

'Yes, Anne'.

'Everything that is, so little -'

'Yes'.

'But, Sir - how can it not perish, how can it be, if all this -'

'Ah, my dear child, you want some wonderful answer, don't you?'

'Yes', thought Anne, 'I do'.

'Have you not been shown enough?'

'No, no, I want more', said Anne, 'more, more. Tell me - what are you - where are you? -'

'Where do I live? I live nowhere. Have you not heard it is said that birds have nests and foxes have holes but I have no home'

'Oh, Sir, you have a home', said Anne.

'You mean -'

'Love is my meaning', said Anne.

He laughed.

'You are witty, my child. You have given the wonderful answer. Is that not enough?'

'No, not without you', she said. 'not without you'.

'You are spoiling your gift, already'.

'But what am I to believe', said Anne, 'you are so real, you are here, you are the most understandable of all things - you are the proof, there is no other'

'I prove nothing, Anne. You have answered your own question. What more do you want? A miracle?'

'Yes', she said.

'You must be the miracle-worker, little one. You must be the proof. The work is yours" (293).

A few lines before she was once again told what she had to do, insisting that she is not allowed to surrender to feeling. She said: “Do not go away from me, how could I live without you now that you have come. If you are going to leave me, let me die now” (292).

“Come, come, Anne, you will die soon enough’. He spoke briskly. ‘As for salvation, anything you can think about it is as imaginary as my wounds. I am not a magician. I never was. You know what to do. Do right, refrain from wrong” (292).

Asking for further concessions in order to be made innocent, Christ teaches her to wash at the sink, ironically hinting at how sentimental her wishes are. Although Anne follows his instructions she replies: “It’s no good, it won’t work” (293). The great teaching which derives from her pure request is that goodness and total spiritual innocence cannot be obtained. It also conveys to her the idea that perfect human responsibility can only be achieved through continuously disciplining oneself so as to act unselfishly rather than expect some miraculous outside redemption. As regards suffering Christ refuses to emphasize the need of pain: “You do not need to see my wounds. If there were wounds, they have healed. If there was suffering it has gone and is nothing” (291). Moreover, a beautiful consolatory image is offered through the continuous series of questioning and negation all placed under the sign of “if”. It occurs when Christ addressed Anne who was weeping “Don’t cry. Are you really so sentimental? Art thou well-paid that I ever suffered passion for thee?” “If I could have suffered more, I would have suffered more” (293).

Anne's encounter with Jesus Christ can be approached via Levinas' philosophy based on the relation between "infinity" and "alterity". Bernadette Cailler's[1] approach to Levinas has closely been considered by us through his suggestion that he grounds "alterity" in the "idea of infinity" which "designated a relation with a being that maintains its total exteriority with respect to him who thinks it" (136). Equally relevant is Bruce Young's statement that Levinas has reached the conclusion regarding the "impossibility of capturing the other conceptually or otherwise”, that “indicates the other's infinity (irreductibility to a finite bounded entity) over which I can have power" (1). Levinas also grants metaphysical connotations to the word "infinite". Young further claims that Levinas defines the encounter with the face as "the living presence of another person" (1), as something experienced ethically as "in the face, the other expresses his eminence, the transcendental dimension and divinity from which descends" (1).

[1] Translation by David-Olivier Gougelet and Bernadette Cailler

The series of quotations offered by Young and belonging to Levinas also reveal the fact that the other person's presence can be experienced in two ways: through the transcendental idea of the "face" (1), a face associated with suffering and that looks separate, distant revealing the Divine or the "Infinite" (1) and through "the literal face" (1), that is through bodily presence, gesture, action, speech.

At the discourse level, the bodily presence is activated by the interrogative construction "'What am I holding in my hand', Christ asks Anne". It functions as a specific modality of initiating communication and the exchange of meaning. The word "Christ" urges a two-fold interpretation, a religious and a philosophical one, Anne being further invited by Christ to see Him in the face of the other, her fellow man, "the original 'locus' of Revelation", according to Cailler's appreciations on Levinas (141).

If this interrogative construction associated with the word "Christ" hints at "Infinity", the word "hazelnut" from "A hazelnut, Sir" sends us to another basic concept of Levinas "Totality". It stands for "the finite and realized quantity of the infinite detail of the real", as Cailler clearly quotes Levinas' definition of the respective concept (136).

Murdoch has created a spiritual environment filled in with symbols and religious and cultural patterns. The series of questions related to the symbolic hazelnut (a sign of all that is made), namely "Is it so small?", "How can it not perish?" intermingles with questions related to the poetics of space: "Where are you?" "Where do I live?" The answer: "Have you not heard it is said that birds have nests and foxes have holes but I have no home", followed by: "Oh, Sir, you have a home" said Anne. "You mean", "Love is my meaning" said Anne (Murdoch, 293) is grounded in "the spirituality of the One", another concept quoted by Cailler in relation to Levinas' philosophy (135). This type of spirituality can be associated with Anne's developing awareness that love, selflessness, unconditioned goodness are required to generate miraculous inside redemption. "The thought of the One that has done so much to magnify", is another quotation belonging to Levinas that is mentioned in Cailler's study (135). It is translated, in Murdoch's text, as an encouragement addressed to each and every individual not to spoil one's "gift" of becoming the "miracle-worker" (Murdoch, 292) in the sense of "doing right" and "refrain from wrong" (292). According to Cailler, Levinas thinks that "the consent to this thought" (136) implies suffering as a necessary psychological and spiritual condition to be fulfilled, which is also the essence of Murdoch's philosophy. The message related to suffering

reverberates in: "If there were wounds, they have healed" and "If I could have suffered more, I would have suffered more" (293).

Moreover, in order to prove Levinas' assumption that one's consent to doing good "transfigures, while neither offending nor de-routing the Diverse", as Cailler's quotation reveals (136), we suggest that transfiguration brings about "images of awakening" (Bachelard, 63). They refer to the awakening of our "active being from within ourselves" (63).

As concerns the speech level, Anne's symbolic encounter with Christ contains "elements of a confession of human dynamics" (63). Identifying herself with Anne – as her alter ego, Murdoch proves to be the creator of a spiritual destiny. As such, Anne will turn into a social nun (a spiritual soldier) meant to pass through and also to bring about various degrees of awareness in the other characters' lives. After the visitation, Anne is overwhelmed by "loving attention" (Murdoch, 20), acting as the embodiment of a "conscience – in- action" (Bachelard, 64).

For further expanding upon spirituality and the potential of the Murdochian text to reveal its meaning via philosophical interdisciplinary grids, we propose that Anne's vision of Christ could be also decoded resorting to Plato's metaphysics built on his Theory of Forms or Ideas. Cornea's article entitled "What Are We to Do with The Third Man" relies on the assumption that "all sensitive people" together with the "Ideal Man" participate in bringing about a new Ideal of man – the third man (15). In Murdoch's novel, the Ideal Man stands for Jesus Christ, called by Jung "master of the collective unconscious". As concerns the "sensitive man", we relate this syntagm to Anne Cavidge before her experiencing the vision of Christ. The relation between the "sensitive Anne" and Jesus Christ generates within herself what Jung calls the phenomenon of individuation. It signifies the turning to good account of one's will to change by accepting to take an inward journey and bring the dark socially unacceptable unconscious drives to conscious view (her feelings for the Count, her contradictory feeling regarding Gertrude, Tim Reede or the latter's previous lover, Daisy). Whereas a conviction of the unity of all virtues characterizes Plato's concern with the moral person (which is the basic idea of Cornea's article), in Murdoch's view, as it is clearly mentioned in Anne's dialogue with Christ, the source of virtue is love. So for Murdoch, it is in loving others and in accepting them as they are that one is just to them. Anne's inner struggle to see others in an unselfish way takes place at the level of consciousness. Her acquired virtue as knowledge of the Good by love of others, after Christ's visitation, has contributed to creating a new ideal of man, the third man.

It has happened through Anne's continuous process of "unselving" that means, on the one hand, the recognition of the importance of suffering which leads to virtue and, on the other hand, the importance of perceiving the others selflessly.

But Anne, the Murdochian type of a saint-in-action, is not the only character in "Nuns and Soldiers" who is concerned with unselving and vision. Tin Reede, the artist, another customary type of Murdoch's characters closely connected with Anne's friend Gertrude, succeeds in extending the Platonic theory of the reflection of reality through art without fantasizing. As soon as he gains insight into the sea scape and into himself, he experiences a sort of spiritual renewal.

This happens when he slides into the moving stream of a canal. He is "seized by a water demon" and "abruptly dragged round" and "jerked down" the canal until he grabs hold of an acacia. He finally manages to crawl out of the canal just before it enters a subterranean 'demonic' tunnel. Tim follows the rule of Murdoch's artists who are incapable to reach self-knowledge and comprehend the world "Till he communicates his past to others", claims Bove (98). Unfortunately, Gertrude who has come to France, proves her egotism and interrupts him thrice while he is trying to speak about what Bove called his "shocking baptism" (96). Her gesture only proves how removed she is from the awareness of the other people's needs and preoccupations.

During the midsummer enchantment with the marvelous French landscape Gertrude profoundly impresses Tim who falls desperately in love with her. Transfigured with love their views of each other are altered. When Gertrude swims in the stone basin she looks like some sort of "goddess" and later Tim perceives her as "an Arthurian girl, a heroic girl out of a romantic picture" (Murdoch, 180). Tim himself looks "a different man from the pallid weedy rather hangdog young fellow who had come to Gertrude with apologetic hints about needing money. He seemed bigger, stronger" (177).

The next day Tim worries that they have been enchanted by the landscape: "This couldn't have happened at Ebury Street. It's just something to do with here, with this place, this landscape. We're under a spell. But when we go away it will fade; you'll see I'm just a dull fellow with ass's ears" (188). The allusion to Shakespeare's "Midsummer's Night Dream" is obvious here. Their midsummer enchantment is short-lived. They return to London, get married, but their relationship is altered by anonymous letters accusing Tim of being a fortune-hunter. Tim temporarily leaves their lodging and returns to his former lover, Daisy. Meanwhile,

Tim already in deep need to be 'saved' and removed from the muddled existence, experiences a remarkable epiphany in Hyde Park: "The white light seemed to be with him but it was different now. He found that he could see through it. He could see the trees, the huge quiet planes, with their immensely friendly peeling trunks and the vast dangling swing of their downward reaching branches covered with feathery leaves" (388).

The two representations of what had happened in France and in Hyde Park are suggested through the same verb 'to see'. In the first context it is a verb of sensation and it is related to the idea of illusion, or deceitful love. In the second it equates with the verb 'to understand' and it stresses comprehension which relies on the intellect in its search for truth. As the joyful experience from Hyde Park begins to ebb, the next day it appears that Tim is denied any true insight. He continues to rebuild his life. He is caught again ill selling some of his paintings.

Nature, natural, unnatural, all echo through the novel in direct connection with Tim's renewal. He thinks that under the healing powers of the French landscape he and Gertrude can be reunited. As he finds her with the Count he takes flight again, tries to save an English collie in a canal, slips into the stream and the two are carried on to the stone tunnel mouth. Instead of drowning they are both deposited safely onto the valley below. Murdoch stresses the clarity of vision often associated with dramatic experiences: "Tim blessed the dog, he blessed the open sky and the sun, he even blessed the canal" (424). All the nouns enclosed between the two coordinates, earthly and unearthly respectively, supported by the verbal form 'blessed' mark Tim's unselving and his recognition that "something in his life had begun there, something which tied deeply and mysteriously together with Gertrude and his art" (476).

Many critics have wondered, due to Anne's vision and Tim's revelations, whether Murdoch is concerned with a transcendent authority or with Plato's concept of good. Suguna Ramanathan thinks that the answer can be found in Murdoch's dialogue on religion entitled "Acastos": "I think it means that we've drawn to the idea of a sort of central-good, something very real after all morality feels more like discovering something than just inventing it and we want, to sort of, assert this central thing" (120). This thing is what Christ has told Anne, namely, that salvation is achieved through love and through accepting the insignificant condition of human beings.

There are hints throughout the novel that, despite Anne's superior spirituality, she might be able to come to accept contingency and ordinary human feelings. Her enthusiasm for the

novels she reads with Gertrude is a good example in this respect. She finds "Little Dorrit": "amazing, crammed and chaotic, and yet so touching and magical, a kind of miracle, a strangely naked display of feelings, and full of profound ideas, yet one felt it was all true" (53).

Her astonishment, expressed through the series of adjectives coupled with the noun 'miracle', is some sort of extended acoustic metaphor indicative of how removed from life she has been, in spite of her various relationships with different artist figures: Gertrude, the Count, Guy, Tim and last but not least important with his mistress, Daisy.

After Tim and Gertrude's reconciliation, before leaving for America, Anne starts searching for Daisy, fearing that she might commit suicide. This form of charity hints at her awareness of the other people's needs and at her capacity of directing her loving attention towards them. She halts at Tim and Daisy's favourite pub "the Prince of Denmark", another allusion to Shakespeare's "Hamlet". There she finds out that he has already left for America, also seeking her innocence. Anne is also willing and determined to forgive the gossipers of that pub who without knowing who she was, advanced unpleasant remarks regarding her experience as a nun.

Her openness to the existence of other people and to reality itself has paved the way for experiencing a vision of the night full of snowflakes suggesting metaphorically a turning of the interior universe inside out: "the big flakes came into view, moving, weaving, crowding, descending slowly in a great hypnotic silence which seemed to separate itself from the sounds of the street below. Anne stopped and watched it. It reminded her of something, which perhaps she had seen in a picture or a dream. It looked like the heavens spread out in glory, totally unrolled before the face of God, countless, limitless, eternally beautiful; the universe in majesty proclaiming the presence and the goodness of its Creator" (503).

In terms of conclusions, we can say that aesthetic perception as a visionary construal of goodness (mainly though the vision of Jesus Christ) is the result of Murdoch's philosophy of "mobility". It implies the individual's psychological mobility to surpass selfishness and evolve towards selflessness, thus becoming other-centred.

For this psychological background to become functional and credible we have employed a three-fold interpretative grid. On the one hand, we have turned to good account Murdoch's ethical theory according to which the nature of virtue is not related to human interests, but it is intrinsically other-directed. On the other hand, we have taken into account Levinas' philosophy based on recognizing the other as being infinite (e.g. hardly reduceable to

a finite entity over which we can have power). We have also taken into consideration Cornea's assumption that our sensitive nature associated with the Ideal Man (Adam before the Fall) can bring about a new Idea of man, the third man, ethically equipped to face reality and to successfully cope with temptation and suffering. In our case, Anne Carridge is a synecdoche (the one standing for the many) in her attempt to morally recover herself.

BIBLIOGRAPHY

1. Bachelard, Gaston. Dreptul de a visa. Editura Univers, București, 2009.
2. Cailler, Bernadette. Totality and Infinity, Alterity, and Relation, From Levinas to Glissant. In Journal of French and Francophone Philosophy – Revue de la philosophie française et de la langue française, vol. XIX, Nr. 1 (2011), pp. 135-151), ISSN 2155-1162 (online)
3. Cornea, Andrei. "Ce facem cu al treilea om", in Revista lunară de cultură a ideilor editată de Academia Caţavencu, anul V, numărul 4 (55), aprilie 2009
4. Dumitru, Mircea. Platon. Auto predicţie şi Al Treilea Om in Revista lunară de cultură a ideilor editată de Academia Caţavencu, anul V, numărul 4 (55), aprilie 2009
5. Murdoch, Iris, Nuns and Soldiers, London: Chatto & Windus, 1985
6. Ramanathan, Suguna. Iris Murdoch: Figures of the Good. London: Macmillan Press Ltd, 1990
7. http://www.ebook-pedia.com/read/bruce-young-emmanuel-levinas-and-the-face-of-the-other-243923/

MODERNIST POETIC MANIFESTOES

Dragoș Avădanei
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: From Modernism to American modernism, American literary modernism, American modernism in poetry, to Marianne Moore and Wallace Stevens, the paper narrows down to "Poetry" by the former and "Of Modern Poetry" by the latter as poetic manifestoes of modernism. Even though written in full Modernism (and twenty-three years apart), the two poems can be presented as embodiments of most features that we can identify in early and late modernist writing: poetry of ideas, reason and sensibility, poetry containing a theory of poetry, syllabic or free verse, total poetry of inclusion… The two poems are shown as similar in many respects, but the main point is rather that of viewing them as landmarks in the evolution of American poetry, proposed by two of the most remarkable of its representatives.

Keywords: modernism, Moore, Stevens, poetry, imagination and reality

Rooted in Enlightenment philosophies of the 18th-century and rejecting (partly—see Stevens, for instance) 19th-century Romanticism, Modernism may be said to be the cultural-artistic movement of the 20th-century; more specifically, it is described as having started during World War I and ended in the 1960s, when the first anti-modernism (and post-modernist) obvious signs are registered. As a trend of thought—its theorists being at times more numerous and prominent than the creators themselves (in cases when they were not the same)—it began by affirming the power of the individual human mind to define and redefine itself anew (Stevens: "We live in the mind"), with no outside help; that means individualism and anti-traditionalism, belief in change, experimentation, emancipation and progressiveness springing from a philosophy of no respect for the past and "creative destruction" (the case of cubism in particular). The great war added to these a sense of disillusionment with a violent, vulgar and spiritually empty world (a "Waste Land"), as well as one of alienation, isolation and loss of identity.

The typically modernist American culture responded promptly against the background of its intrinsic anti-historicism, utopianism and anti-conventionalism, by

developing such specific modernist inventions as the blues, and jazz (the Jazz Age as such), and experimental designs in architecture; then exoticism was added, coming from such immigrant cultures as the African (black slave), Caribbean, Asian, and European ones, and a new democratization of culture (including feminism—Emma Goldman, Djuna Barnes…) was perceived. The Armory Show Exhibition of 1913 brought across the ocean European Impressionists, Fauvists and Cubists, all of which contributed in the launching of such painterly movements as those represented by the Ashcan School, the Stieglitz circle in photography (including Edward Steichen and others), and the New York School; galleries (like "291") representing Matisse, Rodin, Rousseau, Cezanne and Picasso were followed by native productions by Maurer, Hartley, Demuth…, Dove, Douglas, and O'Keefe.

American literary modernism (with such a powerful presence in the immediate background as Walt Whitman) came to be represented by some of the greatest American writers ever (Pound, Williams, Fitzgerald, Hemingway, Faulkner), who responded imaginatively to the growth of modern science and technology (electricity, telephone, radio, cinema, automobile…), to the philosophies of Marx and Freud (with Darwin not far behind), to Einstein's relativity, William James' psychological ground-breaking investigations (stream-of-consciousness among them), or Bohr's quantum mechanics, to fascism and the holocaust, to the Great Depression and World War II (late modernism already); fragmentation and nonlinearity, the themes of loss and exile (the Lost Generation), disillusionment and conflicting perspectives, gender roles and race relations, cruelty and anti-heroism are only a few of the more prominent features of their literature; concomitantly, New Criticism (John Crowe Ransom, Donald Davidson, T. S. Eliot, Robert Penn Warren, Cleanth Brooks, R. P. Blackmur, W. K. Wimsatt…) developed as one of the most powerful critical (theoretical and practical) movements of the century.

American modernism in poetry is as long lived and diverse as the works of Frost, Stevens, Eliot, Pound and Moore, H. D., Cummings, Jeffers, MacLeish and Lowell…, i.e. imagism and symbolism, waste lands and ideas of order, disjointedness and multiple perspectives again, skepticism and unrest, alienation and madness, poetry and a theory of poetry at the same time, language and imagination, etc.

These last features take us to our two poets, Marianne Moore and Wallace Stevens (the order is that of the two poems we have chosen for our illustration). Moore (1887-1972), eight years his junior, was a lifelong ally and friend of Stevens; from her 1921 Poems, the 1951

Collected Poems (National Book Award, Pulitzer Prize and Bollingen Prize) and others (with such editors and preface authors as Williams and Eliot—her 1924 Observations was also closely reminiscent of Eliot's 1917 Prufrock and Other Observations, something the two poets corresponded about), to the 1967 Complete Poems, the poetess also published …Literary Essays (1955), adaptations from Perault and translations from La Fontaine's Fables, a dramatization of a novel by Maria Edgeworth (The Absentee: A Comedy in Four Acts), a Homage… to Henry James (a 1971 collective volume), and letters (`1997). An editor (of The Dial, 1925-29) and patron of poetry (much like imagist Amy Lowell), Moore lived for most of her life in Brooklyn and Manhattan.

A good introduction to her "Poetry" may be these two related quotes (from an interview edited, in 1963, by George Plimpton and, respectively, from a 1967—i.e. when she was eighty—interview with Jane Howard): "A writer is unfair to himself when he is unable to be hard on himself"; and hard she is four years later: "I'm all bone… I'm good-natured, but hideous as an old hop toad /n.b./. I look like a scarecrow. I'm just like a lizard… I look permanently alarmed, like a frog… A crocodile couldn't be worse… My physiognomy… is like a banana-nose monkey…" So she was "fascinated" with toads, lizards, frogs and monkeys, but also octopi, pangolins, jerboas, bats, dragons, silkworms, sea lions, unicorns, mice and porcupines (in various places in her poems). Also in view of what follows, one can remind here that she was a devoted baseball fan (our emphasis) and in 1955 wrote a poem about the Brooklyn Dodgers published on the front page of the New York Herald-Tribune on the opening day of the World Series.

In his turn, poet Wallace Stevens (1879-1955) worked almost all his life as a businessman—an insurance executive for a Hartford, Connecticut company. His literary preoccupations are best defined by his titles: Harmonium (1923), Ideas of Order (1936), The Man with the Blue Guitar/Picasso (1937), Parts of a World (1942)…, "Notes toward a Supreme Fiction," (1947), The Necessary Angel (essays, 1951); in 1980 Harold Bloom considered him "the best and most representative poet of his time," and "a vital part of the American mythology." The main effort of this meditative, philosophical "poet of ideas" is an engagement in finding order and meaning in a world that is, in the end, the product of the poet's imagination as he attempts to find harmony in the chaos of reality; "An Ordinary Evening in New Haven":

"We keep coming back and coming back
To the real…

We seek
The poem of pure reality, untouched
By trope or deviation, straight to the word,
Straight to the transfixing object, to the object
At the exactest point at which it is itself.
…We seek
Nothing beyond reality."

But he also reminds us that "reality is not what it is. It consists of the many realities which it can be made into;" and, in The Necessary Angel, "the imagination loses vitality as it ceases to adhere to what is real." So let us have a look at the two poems and their "account" of the "genuine" (i.e. real, not pretended) and the "real" (i.e. true, actual, not false).

Marianne Moore

Poetry

I too, dislike it: there are things that are important beyond all this fiddle.
Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers that there is in
it after all, a place for the genuine.
Hands that can grasp, eyes
that can dilate, hair that can rise
if it must, these things are important not because a

high sounding interpretation can be put upon them but because they are
useful; when they become so derivative as to become unintelligible,
the same thing may be said for all of us, that we
do not admire what
we cannot understand: the bat
holding on upside down or in quest of something to

eat, elephants pushing, a wild horse taking a roll, a tireless wolf under
a tree, the immovable critic twitching his skin like a horse that feels a flea,
the base
ball fan, the statistician—
nor is it valid

to discriminate against “business documents and

school-books”: all these phenomena are important. One must make a distinction
however: when dragged into prominence by half poets, the result is not
poetry,
nor till the poets among us can be
“literalists of
the imagination”—above
insolence and triviality and can present

for inspection, imaginary gardens with real toads in them, shall we have
it. In the meantime, if you demand on one hand,
the raw material of poetry in
all its rawness and
that which is on the other hand
genuine, then you are interested in poetry.

And, of the eleven versions (between 1919 and 1967—but criticism-as-revision is no part of our intention here, as we already have our Ph.D. title, see infra)--, here is the 1924 one:

Poetry

I too, dislike it:
there are things that are important beyond all this fiddle.
The bat, upside down; the elephant pushing,
the tireless wolf under a tree,
the base-ball fan, the statistician—
“business documents and schoolbooks”—
these phenomena are pleasing,
but they have been fashioned
into that which is unknowable,
we are not entertained.
It may be said of all of us
that we do not admire what we cannot understand;
enigmas are not poetry.

And the final, 1967 version, where Moore overtly functions as a reader watching her own "thematization of omission" (J. D. Petersen), as her epigraph here was "Omissions are not accidents":

I, too, dislike it…
Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in
it, after all, a place for the genuine.

Side by side with Wallace Stevens'

Of Modern Poetry

The poem of the mind in the act of finding
What will suffice. It has not always had
To find: the scene was set; it repeated what
Was in the script.
Then the theatre was changed
To something else. Its past was a souvenir.
It has to be living, to learn the speech of the place.
It has to face the men of the time and to meet
The women of the time. It has to think about war
And it has to find what will suffice. It has
To construct a new stage. It has to be on that stage
And, like an insatiable actor, slowly and
With meditation, speak words that in the ear,
In the delicatest ear of the mind, repeat,
Exactly, that which it wants to hear, at the sound
Of which, and invisible audience listens,
Not to the play, but to itself, expressed
In an emotion as of two people, as of two
Emotions becoming one. The actor is
A metaphysician in the dark, twanging
An instrument, twanging a wiry string that gives
Sounds passing through sudden rightnesses, wholly
Containing the mind, below which it cannot descend,
Beyond which it has no will to rise.

It must
Be the finding of a satisfaction, and may
Be of a man skating, a woman dancing, a woman
Combing. The poem of the act of the mind.

The argument in the 1919 "Poetry" (in Others 5, No 6) is meant to take the reader into the poet's confidence, as she appears (Ian Lancashire) now sensible and passionate, now querulous, indignant or pompous, while describing her contempt or dislike for poetry that is not "genuine," i.e. avoids the "important" and "useful" emotions, represented by "hands that can grasp," "eyes that can dilate," or "hair that can rise," and thus becomes "derivative" or "unintelligible" even as a result of the interpretation put upon these; "we do not admire what/we cannot understand," i.e. the bat, the elephants, a wild horse, a tireless wolf, the baseball fan (herself) or the statistician (Wallace Stevens to some extent—unintentionally, of course) given to us by half poets, who are opposed to the real (genuine?) ones, "literalists of the imagination," giving us "imaginary gardens with real toads in them"; the "raw material of poetry," once again, has to be genuine; therefore, if the protagonist/speaker dislikes a particular kind of poetry in which intellectualization has led to incomprehensibility, she would prefer poetry whose omnipresent raw material is grasped imaginatively. And Stevens could not agree more: "enigmas are not poetry."

The "key to Moore's poetics" (E. W. Joyce) seems to be found in the two quotations telling us that poetry exists only when poets have learned to be "literalists of the imagination" and can create in their work "imaginary gardens with real toads in them." These quotations raise a couple of problems. Marianne Moore's (very much like T. S. Eliot's) is a quotation-studded poetry, so the readers are sent on wild quests for sources and for other possible allusions. As to "business documents and schoolbooks," Moore's own note refers to Leo Tolstoy's Childhood, Boyhood, and Youth, translated by C. J. Hogarth (New York: Dutton, 1912): "Where the boundary between prose and poetry lies, I shall not be able to understand. The question is raised in manuals of style, yet the answer to it lies beyond me. Poetry is verse; prose is not verse. Or else poetry is everything with the exception of business documents /Stevens must have known it quite well as a businessman/ and schoolbooks." Moore's poetry is in syllabic verse or free verse (the 1924 version), i.e. cadenced prose, in fact, and very often (as Ian Lancashire notes), her vocabulary and syntax do belong to business correspondence and

academic argumentation (she was also a teacher for a time)—but this may be only one of the several modernist ironies in the poem.

The "literalists of the imagination" is an almost-quote from W. B . Yeats' 1903 Ideas of Good and Evil (London: A. H. Bullen, p.182), where the Irish poet writes about Blake's illustrations to The Divine Comedy": Blake was "a too literal realist of the imagination." And the most famous of all quotes, "imaginary gardens with real toads in them," having often been attributed to Moore herself (self-quotation), sent a critic like Laurence Stapleton to Milton's Paradise, i.e. "the prototypical poetic garden… in which Satan… sits 'Squat like a Toad, close at the ear of Eve" (Paradise Lost, book 4, l.800, in Elizabeth Gregory, http://www.english.illinois.edu/maps/poets/

m_r/moore/poetry.htm). The imaginary gardens are Stevens' stages, while "why toads?" has been the most frequently asked question.

And the answers are as many: first, Moore seems to have been attracted by all sorts of strange creatures that occur in many of her poems (see supra) and she herself also sees herself as a toad in the Jane Howard interview; then the ugly, miserable, untailed, poisonous, unpoetic toad may also refer to any person regarded scornfully or contemptuously, who also embodies the power of the irrational or the uncanny, and is thus an emblem of failure; finally, there is a self-destructive, aimless, conceited, spoiled and impulsive, but also jovial, friendly, and kind-hearted toad in Kenneth Grahame's The Wind in the Willows (1908)—a classic of children's literature (turned into a play, Toad of Toad Hall by A. A. Milne) that includes other characters such as the Rat, the Mole and the Badger, plus weasels, stoats, ferrets, foxes, rabbits…

But there also seem to be other quotes, including "I, too, dislike it" (from her notes copied from The Notebooks of Samuel Butler, 1912), "the raw material of poetry" (a clipping from the Spectator of 10 May 1913 about a Greek anthology), "hands that can grasp," "we do not admire what/ we cannot understand," etc. All these may mean, in her own words, that "we cannot ever be wholly original," that modernists we might well be (rejecting tradition), but originality is always combined with indebtedness to the past, that T. S. Eliot's "modernist inclusion" (the two-hundred-and-fifty odd notes to The Waste Land) is no accident.

And this technique is also combined with revision as a modernist method of self-reflexivity (as in Picasso's lithograph series David et Bethsabee, where the modernist painter reflects on the subject of staring, while Moore reflects on the subject of poetry within a poem); Marianne Moore in "Poetry" is both poet and critic, answering her "iconoclastic and reformist

frankness" (Jean Garigue) as she writes and re-writes her modernist manifesto over a period of fifty years, accumulating in it (probably) a multitude of influences (readers, critics, family, editors…). But there also others, like Hugh Kenner, who sees here a series of "textual mutilations," with the 1967 (shortest) version as "the most calamitous revision of all;" or, more mildly, Bonnie Costello, who sees the first and last versions standing "not as original and revision but as two alternative statements;" or Anthony Hecht, who thinks that "she has provided a field day for Ph.D. candidates for years to come, who can collate versions and come up with theories about why the changes were made" (in Petersen); or K. L. Goodwin (in Ungar), who sees the 1967 version as a three-line aphorism upon the poem's own evolution; or Moore herself, kind of complaining: "It is quite cruel that a poet cannot wander through his regions of enchantment without having a critic, forever, like the old man of the sea, upon his back." Or the present author of this paper, who chose to regard the whole thing as a number of statements about modernist poetry, its ambivalences and ambiguities, its complexities, ironies and difficulties, its conflicting impulses, its exclusive inclusivism (willful contamination!!).

Stevens' argument also develops a theory of poetry in a piece of poetry in the voice of "a man speaking to men," in order "to face the men of the time and to meet/ The women of the time." The poem is constructed as a scenario, as a dramatization, showing us that the old (Romantic?) theater's fixed scripts do not match modern realities as the new theater requires a new discursive thought, i.e. a poetry "about how the mind's eye can represent itself, when it reflects on its acts." (Charles Altieri) The mind is thus simultaneously both subject and object of the poem. Very much like Moore's, Stevens' modernist consciousness is based upon a process of negation, with the words becoming actors in a self-reflexive world.

The poem can be easily seen to move from "It has to…," and "It must…" to "may be," becoming, as it does so, another manifesto on what the poet believed to b e crucial to the further development of (modernist) poetry. In spite of MacLeish's famous adage in his "Ars poetica" ("A poem should not mean/But be"), Stevens' poetry is a search for meaning ("to find what will suffice"); this new poetry needs "a shareable virtual space" (Altieri), a stage that combines writing and reading, speaking and listening, acting or performing and watching or witnessing; this is the full containment of the mind, that offers both its own perception and construction.

The poem also contains a merging of Romanticism (Wordsworth, Coleridge) with modern literary concepts; for both Wordsworth and Coleridge is simultaneously artist and critic

(as they both were as well), or both mind and sensibility for Stevens; if Wordsworth's poetry was the "spontaneous overflow of powerful feelings" or "emotion recollected in tranquility," for Stevens it is a well thought out idea, merging (like with Coleridge) literary theory and criticism controlled by the "secondary imagination" or the self-reflexive mind: "accuracy of observation is the equivalent of accuracy of thinking." Living in the mind (see supra), the poet regards imagination as thought, and thought as part of life, which also includes artifice; so, again, total inclusivism defining once more the modernist poetics.

Consequently, Stevens' translation of the famous statement is that poems are imaginary stages with real actors/poets on them; these metaphysicians in the dark (also including Eliot with his burglar in the dark) watch either the baseball fan and the statistician, or the man skating, and the woman combing… on a large stage, "a physical framework that is literally the ground for /such/ theatrical gestures" (Altieri) meant to exhibit the "complex energies of negation." "Genuine" is "real" in this imaginary setting, where the "it" of Moore ("poetry") and the "it" of Stevens ("the poem of the mind") become the "raw material" for a new act on a new stage. With such manifestoes, modernism may be said to continue forever.

References

1. Altieri, Charles, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism* (Cambridge: Cambridge UP, 1989);
2. *Bedford Anthology of American Literature, The*, ed. Stephen A. Scipione, vol.2 (Boston: Bedford/St. Martins, 2008, pp.500-537);
3. Bloom, Harold, *Wallace Stevens* (Infobase Publishing, 2003);
4. Boroff, Marie, ed., *Wallace Stevens: A Collection of Critical Essays* (New York: Prentice Hall, 1963);
5. Costello, Bonnie, *Marianne Moore: Imaginary Possessions* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1981);
6. Ehrenpreis, Irvin, ed., *Wallace Stevens: A Critical Anthology* (London/Middlesex: Penguin Books, 1972);
7. *Elizabeth Gregory*, http://english.illinois.edu/maps/poets/m_r/moore/poetry/htm;
8. Engel, Bernard F., *Marianne Moore*, rev. ed. (Twayne United States Authors Series, 1989);

9. Hall, Donald, *Marianne Moore: The Cage and the Animal* (New York: Pegasus, 1970);

10. Hockney, David; Wallace Stevens, *The Blue Guitar: Etchings by David Hockney Who Was Inspired by Wallace Stevens Who Was Inspired by Pablo Picasso*, (London / New York Petersburg Press, 1977)

11. *Ian Lancashire* at RPO Editors, Dept. of English, and Univ. of Toronto Press;

12. Joyce, Elizabeth W., *Cultural Critique and Abstraction: Marianne Moore and the Avant-garde (Lewisburg: Bucknell, UP, 1998);*

13. Kermode, Frank, *Wallace Stevens* (London: Oliver & Boyd, 1960);

14. Longenbach, James, *Wallace Stevens: The Plain Sense of Things* (Oxford: Oxford UP, 1991);

15. "Marianne Moore," *Academy of American Poets*, http://poets.org. website;

16. *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays*, ed. Charles Tomlinson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1969);

17. *Modern American Poetry: Marianne Moore*, http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/

18. moore/htm/;

19. Moore, Marianne, *Observations* (New York: The Dial Press, 1924);

20. Nitchie, George, *Marianne Moore: An Introduction to the Poetry* (New York: Columbia UP, 1969);

21. *Norton Anthology of Theory and Criticism, The*, ed. Vincent B. Leitch (New York: W. W. Norton & Company, 2001);

22. *Poems by Stevens* at Poetry Foundation.org;

23. *"Poetry,"* http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/moore/poetry/htm;

24. Schulman, Grace, "*Conversations with Marianne Moore*," Quarterly Review of Literature, vol.16, Nos. 1-2 (1969), pp.154-71;

25. *Stevens' Academy of American Poets* page;

26. Stevens, Wallace, *Collected Poetry and Prose*, eds. Frank Kermode & J. Richardson (New York: Library of America, 1997);

27. Stevens, Wallace, *Opus Posthumous*, ed. Milton J. Bates (London: Faber and Faber, 1990);

28. Stevens, Wallace, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination* (New York: Random House, 1965);

29. *The Wallace Stevens Society*, http://www.wallacestevens.com/;

30. Unger, Leonard, ed., *American Writers: A Collection of Literary Biographies* (Jean Garigue, "Marianne Moore"), vol.3 (New York: Charles Scribner's Sons, 1974);

31. Vendler, Helen, *On Extended Wings* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1969);

32. Willis, Patricia C., and Clive E. Driver, *Bibliographical Numbering and Marianne Moore*, PBSA 70 (April-June 1976), pp.261-63.

DISEASE AS A CULTURAL EXPERIENCE- A LITERARY ANTHROPOLOGICAL APPROACH

Gabriela-Mariana Luca
Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeș" University of Timișoara

Abstract: The metaphor of the body radically changes in a pathological condition. The disease insinuates itself, attacks, disturbs, and diminishes the integrity of the subjective normality of the body, stigmatizing it on two plans: visible and invisible. The rediscovering of our own bodies by each of us, unfortunately a patient eventually, the reevaluation of the relations with one's self and others constitute the subject for our study. In a world dominated by technology, the involvement of the five senses remains a key dimension in the art of medicine. An entire series of essential issues of the sanitary act have their roots in these dimensions of the body: touch, smell, sight, hearing, taste. More so, shapes of knowledge (to control-to care for, set certain limits in medical practice and sometimes establish long distance relationships) are defined with generosity and of the closeness between the caregiver and the patient. We suggest a work area between two different approaches "about and together" of the "embodiment" of the disease which can be sour and harsh, it can see, hear and smell, as taught by Louis Schittly, physician and writer.

Keywords: disease, senses, bod, cultural space, Louis Schittly.

Motto: "Aujourd'hui, j'ai soixante-dix ans, et je suis une sorte de vieil homme, en bon état général, donc condamné à la jeunesse. Je rêve encore de mourir debout. "
Louis Schittly

O abordare antropologic-senzorială a bolii, pe baza operei unui medic scriitor, poate fi o încercare dificilă și nedreaptă atât timp cât demersul pornește, caută să crească și se oprește apoi doar în spațiul strict al bibliotecii.

Nu se poate vorbi despre condiția patologică a corpului și cu atât mai puțin de fireasca întrupare a suferinței sale – dublul *sine qua non*: corp în corp, la început insinuant, culminând în cele din urmă uneori agresiv, alteori înțelept, decât dacă ai fost aproape de ea, dacă i-ai simțit mirosul fetid, nuanțat, între amenințare și obsesie. Terenul sensibil oferit de corpul bolnav se

modelează între sine și celălalt, trasând granițe flotante și lăsând în urmă impresii amprentate în memorii subiective care capătă direcție și tensiune de val doar atunci când se alătură, când intră în dialog, când devin colective.

Întâlnirea[1] cu Louis Schittly a fost una dintre cele copleșitoare, când ideile se reașează, când timpul și spațiul se redimensionează în funcție de omul pe care-l ai în față și prin care înțelegi de ce istoria alege, la un moment dat, să se întâmple într-un anumit fel.

Indiferent de drumurile și depărtările pe care le va fi străbătut, Schittly va fi pentru totdeauna parte din pământul care l-a zămislit, la care s-a întors și al cărui ritm îi măsoară și acum trecerea către clipa cea de pe urmă. El însuși se prezintă ca un simplu țăran: „*j'étais un paysan alsacien qui apportait son aide à des paysans afghans, rien de plus"*. Cum s-ar putea interveni într-o astfel de carte de vizită: simplă, directă, fără pretenții de afiș[2]?

Este unul dintre acei oameni de zâmbetul cărora te poți sprijini pentru o eternitate, care îți dau curaj și încredere, care-ți schimbă neputințele și temerile în victorii. Se declară cu sinceritate doar un biet țăran care n-a făcut decât să ajute alți țărani.

Un profesionist, țăran și cavaler fără teamă și fără prihană, acesta este Louis Shittly.

Cartea sa, *L' homme qui voulait voir la guerre de près*, cu subtitlul, *Médecin au Biafra, Vietnam, Afghanistan, Sud-Soudan*[3], în funcție de ochii care o parcurg, poate fi deopotrivă document istoric, cronică de război, studiu antropologic, raport medical, dovadă de netăgăduit a unui talent literar înnăscut, lucrarea unui om de un umanism pragmatic, al cărui destin este să trăiască liber și să-i învețe și pe alții ce înseamnă libertatea absolută a ființei.

Prin 1969, Louis Schittly era un medic tânăr, de doar 31 de ani, care accepta o misiune pentru Crucea Roșie în Biafra, loc azvârlit de războiul civil într-un întuneric dens, întru totul opac, în care sute de copii se stingeau înfometați ca niște lumânări fragile, uitate pe pervaz cu ferestrele deschise. Înfruntând lipsuri greu de imaginat, luptând cu disperare pentru fiecare licăr de viață, medicul, devenit unul dintre pionerii organizației *Médecins sans frontières*, nobelistul pentru pace de mai târziu, hotărăște că menirea sa este de a-i ajuta pe cei lipsiți de orice sprijin, de orice asistență medicală.[4] Până în 1996 urmează Vietnam, Afganistan, Sudanul de Sud, tot

[1] Mai 2013, Universitatea de Medicină și Farmacie "Victor Babeș" din Timișoara, Louis Schittly în dialog cu tinerii mediciniști timișoreni
[2] Medic, *Premiul Nobel pentru Pace*, acordat în 1999, în calitate de co-fondator al Organizației *Médecins sans frontières,* scriitor
[3] Flammarion/ Susanna Les Associates/ Versalio, Paris, 2011, 380 p.
[4] Acesta este de fapt și crezul organizației: *"Acțiunea umanitară este mai mult decât un simplu act de generozitate, o simplă acțiune de caritate. Scopul ei este să construiască spații ale normalității în mijlocul a ceea ce este anormal*", spunea în 1999 dr James Orbinski, președintele consiliului internațional al organizației *Médecins sans frontières* în discursul de acceptare al Premiului Nobel pentru Pace.

atâtea locuri în care curajul și teama coexistă ca niște *"frați ce se dușmănesc, dar care se hrănesc unul pe celălalt"* cum ar spune tot el, medicul.

Lucrarea de față nu își propune să studieze tensiunea etică din lumea contemporană ori modul în care sunt gestionate crizele politice, evidentele violări ale dreptului ființei umane la viață și nici modul în care organizațiile umanitare își construiesc și aplică programele de salvare, temă de reflexie antropologică foarte prezentă (Redfield, 2005).

Relectura cărții lui Louis Schittly în urma conferinței sale la Timișoara și a discuțiilor pe care le-a avut cu studenții mediciniști interesați, în primul rând, de relația medic-pacient în situație de criză, a condus la această analiză. Scopul ei este să configureze, din elementele date, un portret coerent al practicianului și să înțeleagă nu doar un alt mod de a practica medicină, ci și modele de întrupare ale bolii precum și relația dintre medicul altfel (destul de diferit față de cel ce profesează în marile spitale ale lumii) și patologicul astfel personificat – sumă în acțiune a tuturor simțurilor, în reprezentări ontologice, exogenice, malefice (Laplantine, 1993). Un demers polifonic, o antropologie senzorială se naște din povestea rostită de personajul central care a fost mai mult decât un malinowskian observator participativ. Povestea sa compune imagini zugrăvite din vorbe. Vorbele descriu senzațiile. Atât de fidel încât tu, ascultătorul/cititorul simți. Simți mirosul de praf de pușcă, urina și fecalele locurilor bântuite de boală și foamete, damful înțepător al medicamentelor și dezinfectantelor. Îți simți brațele confuze pentru că nu mai pot aprecia greutatea unui trupușor de copil și greața. O greață profundă, răvășitoare din pricina neputinței, o usturime în proprii ochi secați de lacrimile altora și o dorință imensă de a fi prezent, de a fi capabil să ajungi să mângâi inundă clipa. Posibilelor acuzații de subiectivism datorat renunțării la matrițele paradigmelor raționale le-am răspunde că o antropologie a simțurilor continuă să crească admirabil, completând trusa cu unelte metodologice a cercetătorilor, prin lucrările de referință ale lui Bernard Andrieu (2008, 2014), David le Breton[5], Alain Corbin (1990, 2005), David Howes (2003), Nicolae Panea (2013), pentru a cita doar câteva exemple, antropologie în care credem și pe care ne sprijinim argumentele.*"Realitatea antropologului este lumea ce iese modelată din interacțiunea sensibilității sale cu el ca bibliotecă și el ca voință de a se recunoaște în această realitate"* (Panea, 2013:50).

[5] *La Chair à vif, Usages médicaux et mondains du corps humain*, 1993,Paris, Métailié; *La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi*, 2003, Métailié, Anthropologie du sensoriel (avec Colette Méchin et Isabelle Bianquis), L'Harmattan, .*La saveur du monde : Une anthropologie des sens* Broché, 2006, Métailié etc.

Un examen de laborator al suferinței

Alături de foamete, boala este unul dintre cele mai mari rele ce definesc condiţia unui muritor. Zeii nu pot fi nici flămânzi, nici bolnavi, iar boala nu poate fi decât o consecinţă firească a furiei lor aruncată peste oameni, atât de vulnerabili, fie ei devotați cerului sau nu. *"Ceux qui croyaient au ciel…et ceux qui n'y croyaient pas sont dans les mêmes tranchées, reçoivent les mêmes bombes sur la tronche"* (Schittly, 2011: 63). În război, chipurile se amestecă, moartea nu alege, identitatea fărămițată în așchii însângerate provoacă priceperea medicilor de teren. Presa străină transmite despre pagubele omenești, despre suferință, despre nevoia de suport, modelează context, iar mulți tineri occidentali iau calea zonelor de conflict, unii către India, Kabul, Tibet, alții către continentul negru. Entuziasmul, curiozitatea, spiritul de aventură al Europei anilor '70, așezată și îndestulată, dau un curaj nebun, suicidar în multe rânduri, celor care-și testează în permanență limitele. Crezul hipocratic, dorința de a fi în miezul fierbinte al evenimentelor, de a dărui, îl fac pe tânărul cercetor, fost seminarist[6], să arcuiască drum dinspre inima Parisului către inima Africii.

a. "Clinica" – spațiul și limitele sale

Aeroportul din Biafra, prima poartă în tot acest exercițiu inițiatic, avea să confirme că în realitate lucrurile sunt întotdeauna altfel. Plonjat într-o mare de sunete și de miesme, tânărul doctor a înțeles din primele clipe că va trebui să descopere și să învețe o lume total diferită:

«Au sol, il y a beaucoup de monde pour nous accueillir, des rires, des cris – et une puanteur épouvantable, des relents de merde humaine. Toute l'atmosphère en est envahie. Ça pue l'homme en détresse, car dans cet aéroport en pleine brousse vivent des centaines de personnes affamées, à l'affût des moindres restes et miettes tombés des sacs. « (2011: .32)

Nenorocirea duhnește. Acest rău al ființei se cere eliminat. Țipătul, sunetul sfâșietor și ascuțit se dovedește mult prea timid. Reducerea, risipirea, aneantizare ființei, acestea sunt rezultantele nenorocirilor omenești ce transformă societățile bolnave, ca sume de ființe alterate, în disperare și neputință. Chiar și aceea de a nu te mai putea abține, de a nu-ți mai păsa. Arnaud Levy (1976: 117-131) analizează cuvântul *segret* care apărea în secolul al XVI-lea cu acelaşi sens ca şi astăzi și explică faptul că doar cu un secol mai devreme, *camera segrata* desemna un loc al siguranţei. În ceea ce privește rădăcina latină, *cerno*, ea subliniază operaţia de separare şi este parte componentă, deopotrivă pentru *secret* şi pentru *excrement*: faptul pune clar în evidenţă asocierea dintre *secret* şi *corp*, de data aceasta cu referinţe anale. Secretul devine

[6] Louis Schittly , înainte de a urma studii medicale, a fost elev la seminarul și colegiul episcopal din Zillisheim,

susceptibil de a se încărca cu semnificaţiile unui produs necesar şi ruşinos deopotrivă, iar recunoaşterea sa implică o delimitare efectivă între interior şi exterior. Pentru a-l menţine nealterat, devine limpede necesitatea păstrării sale în interior. Ca acest fapt să fie posibil, se impune ca limitele afară-înăuntru să fie mai întâi reperate, conturate cu fermitate mai apoi, astfel încât să se realizeze o traversare a celor două spaţii în deplină siguranţă: *"putem socoti spaţiul secretului ca pe un teritoriu propriu subiectului în care sunt conservate de către el însuşi elementele ce i-ar fi asigurat identificarea primară: secretul delimitează aria şi desemnează veritabilii protagonişti ai primului conflict psihic inconştient [...]astfel încât bariera creată de secret protejează subiectul [...] de tot ceea ce ar putea să-i pună în pericol coerenţa organizării primare"* V. Smirnoff (1976: 22-55).

Vizibil impresionat, Schittly, în această etapă a inițierii –de separare, de prag, simte acuitatea pulsând a tuturor simțurilor sale. Oricât de mult citise despre ceea ce se întâmpla într-un teatru de război, oricât de bine îl antrenase facultatea de medicină și urmele atât de îndepărtate, voit neglijate o vreme, ale educației catolice, să facă față durerii, nu realizase până la întâlnirea cu Biafra cât de fidele și răscolitoare, câtă informație prețioasă și imediată pot aduce mesajele senzoriale. Să devii peste noapte medic de cinci simțuri: să înveți să evaluezi din ochi pagubele unui corp suferind, să poți câștiga astfel secunde prețioase în lupta pentru viață, să găsești soluția potrivită atunci când pare că nu ai nici soluție, nici speranță, se adună în adevărata provocare pentru un fidel al lui Hipocrate.

Deși a văzut moartea de mai multe ori pe minut, ani de-a rândul, nu s-a obișnuit niciodată cu ea. Chipul ei înghețat, mulat pe fețele copiilor îi proacă și acum, la șaptezeci de ani, o furie scăldată în lacrimi. Cu gene încurcate în emoții povestește despre copii. Copiii n-au voie să moară. Ei sunt, pentru orice cultură, un simbol. Sunt simbolul devenirii noastre și un copil care se stinge reprezintă o speranță, o lumină ce se stinge. Cum ar fi să ajungem într-o zi să trăim într- o lume a viitorului plonjată într-o beznă absolută? Copiii n-au voie să moară! Cu toate acestea, în multe situații a fost nevoit să aleagă, "să-i sorteze"- și acest lucru este mai mult decât o cruzime, conștientizată, asumată, chinuitoare - din sutele de copii pe cei cu șanse de supraviețuire, oricât de mărunte ar fi ele: *"Je suis l'ange Gabriel pour les uns et l'ange de la Mort pour les autres"* (Schittly, 2011: p.67).

Chipul Sabinei, micuța de patru ani ce cântărea aproape patru kilograme când s-au întâlnit, victima "colaterală" a războiului, adaugă medicul ghilimelele cu tristă ironie, tocmai în ideea că nu poți considera viitorul ocupând fulgurant un plan secund, a devenit emblamatică.

Parte intrinsecă a procesului de formare a medicului de război, Sabina este însăși personificarea lacrimei și a surâsului: *"Elle s'accroche à moi, et l'emmène partout en la portant sur ma hanche, même pendant les consultations "* (Schittly, 2011: 200).

În școli, solfegiile și exercițiile de matematică ori lecturile au fost înlocuite de gemete prelungi. Școlile s-au transformat în spitale și copiii au devenit personificări ale foamei:*"les salles de classe sont devenues des salles d'hospitalisation dits wards, dotées, chacune de huit lits, soit métalliques, soit des lits africains, en bois de palmier, fabriqués sur place de menuisiers. Les enfants sont couchés à raison de cinq à huit par lit, avec une seule grande couverture – car les nuits sont fraîches. "* (Schittly, 2011:36)

Afară, șuieratul gloanțelor și al exploziilor șficuie aerul. Oamenii se fac una cu pământul și așteaptă în tăcere să se oprească. Tăcerea e densă, materială, apăsătoare. Când bombele tac, tăcerea se sparge și ea: "râsul alungă angoasa". Acesta este momentul în care atingerea scrie dialoguri: degetele, podul palmelor, umerii. Oamenii se privesc, doar se privesc cu un licăr de surpriză și bucurie că au trecut și peste asta, se ating: ușor pe chip, pe umăr…*"Pe termen lung, totul se transformă în ritual"*, spune doctorul. Și a intrat spontan și el în ritualul acesta. La un moment dat, chiar s-a surprins crezând în *baraka*: adică protejat de zei și intangibil. Stupid, completează el, dar foarte bun pentru moral. Esențial este faptul că propriul corp învață repede lecția supraviețuirii, chiar dacă niciodată nu fusese explicit antrenat. Atent la fiecare sunet, la fiecare adiere de vânt, corpul știe când are permisiunea de a se mișca, câtă mișcare se cuvine să facă și când trebuie să se prefacă într-un corp mort ca să protejeze miracolul propriei vieți.

Așa arătă "clinica" într-un teatru de război: *aici și acolo, despre și împreună*. Acolo unde sunt oamenii, sub cerul liber sau la "adăpost de cer".

b. Medicul și boala; chip și transfigurare

Doctorul, pregătit aprioric "pentru orice", se declară emoționat și hipnotizat de peisajul grotesc al foametei. Copiii aceștia sunt ca niște mumii umblătoare. Prin ei, foamea, ce pare că s-a divizat la infinit și a umplut un alt colț de pământ mizer tocmai acum în vremea călătoriilor pe lună, nu face decât să reconfirme axioma antropologică: omul este o mare problemă pentru om (Affergan, 1987).

"De petites créatures décharnées, avec des têtes de grands vieillards et les yeux enfouis dans leurs orbites, qui vous interrogent. Le poids moyen de ces enfants à leur admission chez nous est approximativement de trois à quatre kilos pour les enfants de trois ans, quatre à cinq

kilos pour les enfants `a quatre ans….Ils sont tous nus. Alors, pour les reconnaître et parce qu'ils n'ont pas de carte d'identité, nous leur collons un morceau de sparadrap sur le front" (Schittly, 2011: p.37).

Copiii sunt copii peste tot în lume: după ce se mai întremează puțin, aleargă, se joacă, fac larmă. Acest lucru este fascinant și pentru profesionistul în medicină care redescoperă lumea prin ochii lor mari și uimiți. Astfel, culorile, sunetele, texturile se lasă reînvățate. Filtrul senzorial, reactivat, devine tot mai fin, tot mai subtil. Occidentalul se trezește trăind simultan în două lumi: cea care l-a format și căreia îi datorează șabloanele și o bună parte din amintirile care sortează și etichetează impresiile actuale și cea a realității concrete: năvalnică, imprevizibilă. Năucit în această dublă paradigmă, el trebuie să profeseze într-un permanent exercițiu de adaptare, comparând, învățînd, comparând din nou.

"Deparazitare, transfuzie, hrănire" sunt acțiunile cheie ce par să descrie toată munca medicului de teren. Zilele și nopțile se îngemănează, suita de fapte se succede neîncetat: deparazitare, transfuzie, hrănire…

"Le manque d'albumine dans le sang entraine alors des œdèmes généralisé: le visage de l'enfant devient bouffi, les bras et les jambes sont boudinés, les cheveux et la peau s'éclaircissent, les cheveux deviennent presque blond clair, l'abdomen est rebondi. L'œdème du visage lui donne une expression figée de Pierrot lunaire, étonné et triste" (Schittly, 2011: p.38).

Într-o lume dominată de tehnologie, medicul, privat nedrept, frustrant, de o bună parte a tot ceea ce înseamnă progres, se întoarce către sine: *"le reste de l'examen sera clinique et sémiologique: regarder, sentir, toucher, palper, tapoter, écouter…"* (Schittly, 2011: p.39).

E destul o privire ca să realizeze dimensiunile bolii. Când nu este bine hrănit, corpul începe să consume "la foc mic" din rezervele proprii: mai întâi mușchii și grăsimea de pe membre, apoi cea abdominală. Copiii sunt atât de slabi încât abia pot păși, iar când li se pune un pumn de orez în mână, le ia o oră până să-l mănânce, bob cu bob. Valoarea normală a nivelului de hemglobină din corp este 12, însă pe toată durata activității sale în Biafra, medicul n-a întâlnit valori mai mari de cinci. Spectacolul tragic al bolii devine și mai greu de îndurat în cazurile contaminării cu ascaris[7]:*"Chez certains enfants, les intestins en sont tellement envahis que les vers leur sortent par la bouche ou par le nez"* (Schittly, 2011: p.39).

[7] Viermi intestinali care măsoară aproximativ douăzeci de centimetri, contaminare oro-fecală

În rarele momente de răgaz, doctorii plăsmuiesc scenarii de natură utopică, cu mese îmbelșugate, frânturi de Cucania, dar nu cu rîuri de lapte și miere. Colegul Dominique este obsedat de conservele de sardine, de numărul lor, de buna lor gestionare. Face și reface calcule, căutând varianta salvatoare: o cutie de sardine pe săptămână, pentru fiecare copil, ar preveni *kwashiorkor*-ul. În scenariul său cel mai frumos, sute de conserve de sardine pică din cer. La rîndul său, Louis visează iepuri (crescut la fermă, sarcina lui era de a îngriji și înmulți iepurii), amintiri proustiene îl inundă și locurile încep prin a se suprapune, apoi a se confunda: Alsacia, Biafra, Alsacia… . Însă populația Ibo nu cunoaște iepurii. Un coleg din Chile îi spune că există iepuri care cresc în climat tropical, asemănător cu cel din Biafra. Visul prinde formă, se ancorează în concret. Da, se va interveni pe lângă ministrul agriculturii din Chile și vor solicita sprijin în acest sens (a promis că o s-o facă și a făcut-o). Până atunci însă se impune găsirea unor alternative, chiar inventarea unor proteine la nevoie, poate cei câțiva arbuști ale căror frunze conțin mai multe proteine decât altele pot prelungi clipa, dar conținutul este atât de modest… . Unii pacienți renunță la luptă. Medicul suferă, neputința doare, macină. *”Chaque médecin a son cimitière secret et personnel dans son jardin. Chaque mort est une douleur pour nous, mais c’est le prix de notre progression dans le métier”* (Schittly, 2011: p.68).

Lecția cea mai profundă rămâne acceptarea propriei morți. Nici fatalitatea, nici credința nu conduc spre această concluzie. Reflexia este responsabila directă, reașezarea valorilor în propria viață, spune Louis Schittly. Își amintește că student ori tânăr medic fiind în Franța, privea moartea și dragostea cu totul altfel. Intensele iubiri au rămas acolo, pe străzile romanticului, iluminatului Paris. Sexul nu-l mai interesează. Toată energia este canalizată în faptele pe care le comite și în proiectele pe care le articulează. Totul se petrece într-un du-te vino senzorial, simultan: și aici și acolo. Nu pot fi privite ca unități separate de timp și de spațiu. El, omul, este liantul faptelor, el este terenul, spațiul corpului său este singurul spațiu concret, înțelege și transmite semnificațiile.

În campania din Vietnam, de exemplu, în timpul consultațiilor, realizează că majoritatea pacienților săi sunt țărani, așa cum era și el. Până mai ieri, în locul unde se credea un străin, brusc, s-a trezit de a-l casei, avându-i în față, prin acei săteni, pe unchii, mătușile, nepoții, vecinii lui, retrăind povestea familiei sale, a mamei care își pierduse la 13 ani trei dintre frați, povestea liniei frontului din 1915 care trecuse prin satului lui.

”Le «Biafrais« et «l’Afghan« n’était plus le même homme. A quarante ans, on se sait à mi-chemin du grand parcours. Je me croyais éternel à trente ans et me suis découvert mortel

à quarante. Est-ce uniquement l'âge ou la fréquentation de moins en moins romantique de la mort, mais à quarante ans, mes repères mentaux d'avant ne fonctionnaient plus. J'avais voulu changer le monde, puis le tiers-monde et l'Alsace, puis sauver la petite paysannerie" (Schittly, 2011:301).

Foaie de observație - câteva concluzii

În condiție patologică, metafora corpului se schimbă radical. *„Nu am mai şti astăzi să vorbim despre corpul nostru şi despre funcţionarea lui fără a recurge la vocabularul medical.„* (Faure, 2005: 13). O analiză pertinentă poate fi doar rezultatul unei abordări interdisciplinare.

Boala se insinuează, atacă, răvășește, știrbește, prin efracție, potrivit unor simboluri și referințe socio-culturale (Laplantine, 1993), integritatea normalității subiective a corpului, stigmatizându-l pe două planuri: vizibil și invizibil (Giacomoni, 2011). În lumea zilelor noastre, obsedată de progres tehnic, implicarea celor cinci simţuri în practica medicală, rămâne o dimensiune cheie. O serie întreagă de problematici esenţiale ale actului sanitar îşi au rădăcinile în aceste dimensiuni ale corpului: atingere, miros, văz, auz, gust. Mai mult, se redefinesc astfel, cu generozitate, forme ale cunoaşterii. *A controla - a îngriji* se identifică în forme ale *apropierii* între cel care îngrijeşte şi cel care este îngrijit și compun strategii terapeutice atunci când supravegherea se face de la *distanţă*. Două abordări disciplinare *despre şi împreună*, antropologică și medicală, a *întrupării* bolii care poate fi amară și aspră, poate vedea, auzi, mirosi intră în contact pe terenul sensibil al literelor, al scriiturii. Realitatea textului, realitatea faptelor, povestitorul și personajele se supun unui discurs, din nou, *despre* care crește doar în dialog, adică, neapărat, *împreună*. Doar astfel discursul evoluează, capătă profunzimi revelatorii între *corp* și *anti-corp*, deopotrivă, magice, fabuloase, cognitive.

"Este evident , în acest context, că receptarea senzorială nu are doar o dimensiune culturală, ci şi una socială, şi că descrierea comportamentelor culturale, a realităţilor socio-culturale, în ansamblul lor, nu se poate dispensa de aportul ei, fără conştiinţa clară a incompletitudinii" (Panea, 2013: 15-16).

Bibliografie:

1. Affergan, F, 1987, *Exotisme et altérite*, PUF, Paris

2. Bourdelais, P.,Faure, O., 2005, *Les nouvelles pratiques de santé : Acteurs, objets, logiques sociales (XVIIIe-XXe siècles);* Paris, Belin

3. Corbin A., Courtine J-J., Vigarello, G. (coord.)., 2005, *Istoria corpului*, II. *De la Revoluția franceză la Primul Război Mondial*, vol. Coordonat de Alain Corbin, Editura Art. Traducere din limba franceză de Simona Manolache, Camelia Biholaru, Cristina Drahta, Giuliano Sfitchi

4. Corbin, A., 1990,"Histoire et anthropologie sensorielle" in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 14, n° 2, pp. 13-24.

5. Giacomoni, Caroline, Hoarau, Hélène, Venturini, Elisa, Melin, Maider, 2010, "Le corps féminin en situation de maladie pelvienne", in *This Un-Real Body,* Timisoara, Eurobit

6. Howes, D., 2003, *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor, University of Michigan Press

7. Laplantine, F., 1993, *Anthropologie de la maladie*, Paris, Payot

8. Le Breton, D., 1995, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié

9. Le Breton, D., 2006, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié

10. Levy, A., 1976, "Evaluation étimologique et sémantique du mot secret" in *Nouvelle Revue de psychanalise*, 14, pp. 117-131

11. Panea, N., 2013, *Orașul subtil*, București, Editura Etnologică

12. Redfield, P., 2005, " Doctors, Borders, and Life in Crisis" in *Cultural Anthropology*, Vol. 20, No. 3, *Ethnographies of the Biopolitical* (Aug., 2005), pp. 328-361, published by: Wiley on behalf of the American Anthropological Association

13. Schittly, L., 2011, *L'homme qui voulait voir la guerre de près. Médecin au Biafra, Vietnam, Afghanistan, Sud-Soudan,* Arthaud, Paris

14. Smirnoff, V.,1976, "Le squelette dans le placard", in *Nouvelle Revue de psychanalise*, 14, , p. 22-55.

15. http://www.planetportraits.fr/10-culture/articles_92_docteur-schittly-cet-oiseau-de-paradis, consultat în 30 noiembrie, 2015

COMPLEXES OF THE ROMANIAN CULTURAL PROMODERNISM

Adrian Petre Popescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: "Developing the middle line" of the Romanian diplomatic cultural promodernism is a well received opportunity to refocus on the perspective of a certain historical dynamic of the cultural phenomenon. Thus, "Renaissance era" for Romanians, as a "axiological medium", can be considered a stepping stone for change, but also for transition from medieval to modern. The "Renaissance Man" is a humanist with a fertile spirit of tolerance. Therefore, we identify some distinctive characteristics for the "new culture": discovery of Man and Universe, the crisis of beliefs and traditional moral, the establishment of "new relations" (economical and cultural) between noblemen and the burgeois (bonjourists) and so on. The values of the new culture are found in the restoration movement of a "closed system" and a system "opened" by values.

Conlusion: In extent to this new concept regarding the new construction of the European world, we also find the Romanian cultural world in a search for permanent synchronization with the world of Occidental culture, a type of introduction in the cultural phenomenon for which the suitable term would be "historical acclimatization" - an approximation of the adaptation and migration of culture through "diffusion" and "acculturation". This is a perspective which allows us to include literary texts alongside factual/diplomatic ones, as part of an ample and archi-textual process. Also, we can state that the "Dependency" to the Ottoman Empire was no impediment for Romanian Free-Mason diplomatic writers to directly involve themselves in adapting and adopting the occidental cultural model, despite the fact that the road ahead was one of serious catching-up.

Keywords: promodernism; Renaissance; acclimatization; catching-up; writers.

Rezumat: „Developarea liniei medii" a diplomaţiei promodernismului cultural românesc, constituie o binevenită ocazie de a reveni la perspectiva unei anume dinamici istorice a fenomenului cultural. Astfel „epoca Renaşterii" la români, ca „mediu axiologic", poate fi considerată ca fiind una de cotitură dar şi de tranziţie de la medieval spre modern. „Omul Renaşterii" este un umanist cu un fertil spirit de toleranţă. Ca atare, identificăm trăsături distinctive pentru „noua cultură" cum ar fi: descoperirea omului şi a universului, criza credinţei şi a moralei tradiţionale, instituirea unei „noi

relaţii" (economice şi culturale) între boierii de viţă (nobili) şi bonjurişti (burghezi) ş.a.m.d. Valorile noii culturi se recunosc în mişcarea de restaurare a „sistemului închis" şi a celui „deschis" de valori.

Concluzii: În ton cu acest concept despre noua construcţie a unei lumi europene descoperim şi lumea culturală românească, aflată într-o căutare de permanentă sincronizare cu lumea culturii Occidentale, un fel de introducere în circuitul fenomenului cultural – pentru care termenul cel mai potrivit ar fi „aclimatizare istorică" prin care se aproximează fenomenul de adaptare şi migraţie specific transportului cultural prin „difuziune" şi „aculturaţie". Este o perspectivă care ne permite să includem textele literare, împreună cu cele factuale/diplomatice într-un proces amplu şi nediferenţiat arhitextual. În plus, putem afirma că „Dependenţa" de Imperiul Otoman nu a constituit un impediment pentru scriitorii diplomaţi francmasoni români de a se angaja direct în adaptarea şi adoptarea modelului cultural occidental, chiar dacă erau conştienţi că se porneşte la acest drum cu un serios handicap.

Cuvinte cheie: promodernism; Renaşterea; aclimatizare; handicap; scriitori.

Complexele modernismului cultural românesc (n.n. dar și a postmodernismului) rezultă din încercarea de a gândi și de a făptui în prezent dar într-o aliață cu istoricul. În sensul acestui enunț , departe de spațiul nostru cultural - și totuși apropiat lui- Marcel Proust , dar în măsură egală şi Virginia Woolf, se declamau „absolut moderni" - asociind / alăturând lumea ficţională cu cea lăuntrică (n.n. sub egida „adîncurilor obscure ale psihologiei" al integrării noastre într-o colectivitate) [vz.Florian Bratu, *Proust: cunoaștere și discurs*, 1997]. Potrivit celor doi, prin repetiţie impresiile nu mai rămîn aceleaşi, căci sub influența imaginaţiei apar noi cadre vizuale, dar şi noi idei, ce pot fi considerate originale. Este un concept care stă la temelia legii imitaţiei elansate și de psihologul Gabriel Tarde, cel ce aducea ca argument fenomenul „contagiunii ideologice" [Maria-Ana Tupan, Modernismul şi psihologia,2009:152].Revenind la arieratul nostru cultural, anticipîndu-l parcă pe John Barth, cel ce vine în susținerea unui asemenea concept este Eugen Lovinescu. Criticul susține teoria imitației, cu argumentul indiscutabil al acelei comparații care pune față în față numărul limitat de invenţii dintr-o limbă și numărul nelimitat al imitaţiilor din cadrul aceleași sistem de scriere și pronunțare. Mai mult, în conceptul lovinescian modernismul literaturii noastre constă în deschiderea acesteia spre ideologie şi estetică. În acest sens, portivit exegetului modernismul literarturii române trebuie să se bizuie pe ideea intelectualizării sale.

În genere, atât modernismul cât și postmodernismul sunt percepute ca fiind "momente-indicatori" pentru toate schimbările, așa cum afirmă în romanul *Mona Lisa Overdrive,*

[Gibson,1988], William Gibson (n.n. un specialist în ficțiune speculativă), roman în care indică rolul schimburilor și a modificărilor irevocabile în reprezentarea lucrurilor și a modurilor veritabile. O asemenea ”iconografie literară a modificări” o întâlnim și în cazul Emil Cioran, doar cu următoarea mențiune, anume că pentru filosoful român acest univers este un cadru al neliniștii, față de care Cioran se poziționează cu rezervă, precum Sigmund Freud: "En réalité, je ne suis pas du tout un homme de science, un observateur, un expérimentateur ni un penseur. Par tempérament, je ne suis rien de moins qu'un conquistador - un aventurier ... avec toute la curiosité, la témérité et la ténacité caractéristiques de ce genre d'hommes. " [Jacques Van Rillaer, Psychologie de la vie quotidienne, 1999].

Iată că din perspectiva unei anume dinamici istorice a fenomenului cultural, putem constata că unele perioade cultural - istorice pot fi apreciate/pot fi definite drept „epoci de tranziţie”, pe argumentul că, la un moment dat, fiecare constituie şi o punte de trecere de la un proiect cultural la altul. În funcţie de ”viitura” evenimentelor şi de transformările suferite la nivel macro-social (n.n. pe tărâm material şi/sau spiritual), acestea mai pot fi acceptate ca fiind „momente de cotitură”, sau -așa cum afirmăTudor Vianu- pot fi rapoarte ca „diferenţieri de valori” [Tudor Vianu,1943], pe considerentul că valorile culturale sunt „reductibile, și ca atare ele pot genera derivatele unei autonomii de valori”. [Vianu,1982:170]

Într-o „replică” la „Parsifal” (n.n. operă lui Nichifor Crainic în trei acte), Tudor Vianu refuza încercarea acestuia de reorientare a culturii noastre în jurul autohtonismului exclusivist precizând că, „dacă dezvoltarea lentă în timp este o lege a vieţii istorice, contaminarea între cercuri deosebite de cultură este o altă lege. (...). Dacă totuşi, printr-o *ciudăţenie* oarecare, *programul culturalismului etnic ar ajunge să se impună de aici înainte,* cultura română ar descinde hotărât în subdemnitatea unei provincii” [B.Munteano, Paris, 1938;180].

În lumina fluxului istoric, în care amplasăm fenomenul, se poate constata că „diferenţierea valorilor” va suprima cu timpul „centrul culturii noastre” deoarece tendinţa omului de cultură modern (n.n. şi -după cum se va putea observa- mai ales a celui postmodern) este una care va tinde spre „periferie”, cu intenţia de a ocupa *punctul de vedere particular* al unei *singure valori*, anume al aceleia pe baza căreia el şi-a organizat specialitatea sa. Din aceste considerente revăzând „mediului axilologic” - în care amplasăm fenomenul, vom constata că, în Ţările Române, apariţia şi afirmarea unui curent umanist de gândire poate fi localizat (n.n. cu excepţia unor cazuri sporadice) cu mult mai târziu decât în Occident; mai exact în secolul al XVII-lea, acesta continuând să se afirme şi în secolul următor. Ceea ce nu înseamnă însă că,

înainte de această dată, ar fi vorba despre o situaţie de izolare culturală faţă de Occident, sau despre o ignorare totală a valorilor umaniste care se afirmaseră în Apus.Aşa cum o demonstrează şi Eugen Lovinescu (vz. „Istoria civilizaţiei române moderne" şi „Mutaţia valorilor estetice") sau Lucian Blaga (vz. de la publicistica anilor 1919-1924 la eseurile de perspectivă din: „Feţele unui veac" și „Fenomenul originar") cauza acestei situaţii de „întârziere culturală" este legată de ritmul de constituire a „statului ca îndreptar", de târzia apariţie a oraşelor, a formării unei clase burgheze şi de persistenţă a unor structuri feudale încă puternic-remanente. După cum o altă cauză posibilă ar putea-o constitui presiunea unui mediu de cultură bizantină înrădăcinat, permisibil împrumuturilor culturale occidentale (în artă, literatură, arhitectură, obiceiuri de la curte etc.) atâta vreme cât acestea se integrau în tradiţie, fără abateri în/pe plan doctrinar. Astfel „epoca Renaşterii" la români, ca „mediu axiologic", poate fi considerată ca fiind una de cotitură, dar în măsură egală şi o epocă de tranziţie - de la medieval spre modern. Referitor la acest aspect Tudor Vianu preciza că pentru marea masă a populaţiei din acele timpuri, înflorirea culturală şi artistică, ce a caracterizat în genere Renaşterea, nu a produs schimbări fundamentale în modul de viaţă sau de reprezentare a lumii. Este un aspect valabil atât pentru indivizi, cât şi pentru fiecare provincie românească. Referindu-ne, însă, la „abateri" de la regulă, la numărul restrâns al personalităţilor din domeniul cultural, putem afirma că „noile orizonturi spirituale" şi, mai cu seamă, „liberalizarea moralei" au condus şi pe teritoriul românesc la configurarea profilului de „homo universalis renascentista": un „Excubitor", un „Deşteptător al minţilor adormite".

„Omul Renaşterii" este, în primul rând, un umanist, evidențiat prin acel fertil spirit de toleranţă. În contrast cu acesta, nu dispar fanaticii unei singure idei, care văd în fiecare reprezentant al unei păreri contrare nu un adversar de idei, ci un duşman personal ce trebuie anihilat. Apar trăsături distinctive pentru „noua cultură", cum ar fi: descoperirea omului şi a universului, criza credinţei şi a moralei tradiţionale, instituirea unei „noi relaţii" (economice şi culturale) între boierii de viţă (nobili) şi bonjurişti (burghezi) ş.a.m.d. Valorile noii culturi se recunosc, deopotrivă, în mişcarea de restaurare a structurii „sistemului închis" de valori şi a celui „deschis", dacă ne referim la conţinuturile care sunt destinate umplerii acestor structuri. Accentul nu cade, aşadar, pe „reguli" impuse conjunctural, ci pe stabilitatea „cadrului axiologic general", constituit din clase de valori; cu tot efortul de „originalitate", diferenţiere, „apologia geniului", în numele adevărului, al libertăţii, al naturii şi al sincerităţii, frumosului şi binelui etc.

În ton cu acest concept despre noua construcţie a unei lumi europene descoperim şi lumea culturală românească, aflată într-o căutare permanentă de sincronizare cu lumea culturii Occidentale. Reţinem în acest sens opţiunea lui Hasdeu, de introducere în circuitul fenomenului cultural a termenului de „aclimatizare istorică", prin care se aproximează fenomenul de adaptare şi migraţie specific transportului cultural prin „difuziune" şi „aculturaţie". Pe această direcţie de înaintare, „enciclopedistul" foloseşte termenul de „difuziune" atunci când se referă la modificările pe care le suportă elementul „cultural" în procesul deplasării sale de la o cultură la alta, în vreme ce prin cel de „aculturaţie" ne sunt semnalate „modificările" pe care le suferă modelul cultural-gazdă ca urmare a contactului său cu o altă cultură: "Niciodată civilisaţiunea nu s-a datorit undeva unei singure naţiuni şi nici chiar unei singure ginţi, (...) ea a trebuit să se nască printr-o facere de secoli peste secoli din succesiva frecare a mii de popoare [Hasdeu,1873:20].

Premodernismul reprezintă „debutul unei reacţii", conştientizare a necesităţii de schimbare a formelor literare existente şi înlocuirealor cu altele noi, „hodierne", care pretind a se situa în avangarda fenomenului de „creştere" a literaturii şi a artei. În „Istoria civilizaţiei române moderne", Eugen Lovinescu, pe urmele sociologului Gabriel Tarde, elaborează şi lansează conceptul de „sincronism" prin care va clarifica dinamica specifică acestei „reacţii". Se cunoaşte faptul că, în opţiunea lui Eugen Lovinescu, epocile nu mai sunt considerate ca „momente de sine stătătoare", ci „etape" axate pe imitaţie, asumare interioară şi efort integrator. Revăzute prin „aderenţele lor cu viaţa socială şi culturală", aceste etape conduc la o perspectivă dinamică asupra culturii, arta fiind văzută ca o „valoare mobilă" determinată de „concepţia estetică a momentului, de ideologia literară şi de modurile sensibilităţii". Accepate ca „variabile nu numai în spaţii mari de timp, ci chiar înlăuntrul unei singure generaţii literare", acestea conduc la abandonarea opţiunii potrivit căreia arta este o „valoare absolută" în favoarea/ acceptarea ei ca „expresie a unei sensibilităţi mobile"[Lovinescu,1981:9]. Criticul literar nu militează împotriva cantonării literaturii naţionale în rada/vecinătatea tradiţiei, ci doar constată că: literatura română se dezvoltă în condiţiuni nefavorabile; jos, o impunătoare masă de neştiutori de carte; sus, o pătură cu o cultură fără baze etnice, îndestulându-şi nevoile artistice din alte literaturi oamenii se înlocuiesc unii pe alţii. Totul merge după legea progresului; se cuvine însă ca şi progresul să respecte ceea ce înlocuieşte. Ceea ce reproşează Lovinescu este recursul artificial al partizanilor ideii de ireductibilitate a valorilor la imposibilitatea de definiri contextuale, criticul pledând cu obstinaţie împotriva „încremenirii"

într-un asemenea proiect, amendat, mai nou, şi de Gabriel Liiceanu în volumul „Despre limită”[Liiceanu,1994:284-300].

Prin relansarea mizei de revedere în totalitate a fenomenului literar ca platformă a sincronismului avem în vedere stabilirea interdependenţei dintre categoriile preocupărilor sociale, estetice şi/sau economice din spaţiul românesc, fenomen ce conferă un anume stil şi ritm culturii promoderne. Coeziunea cadrului axiologic general, ca organism coerent, cu o tradiţie bine delimitată şi cu direcţii de înaintare specifice, alături de ceea ce ţine de angrenajul clasei de valori „trecute” printr-un „indice de refracţie variabil”, readuc în discuţie noţiunea de „unitate culturală”, diferită structural de uniformitate. O perspectivă care ne permite să includem textele literare, alături de/împreună cu cele factuale (diplomatice) într-un proces amplu şi nediferenţiat arhitextual. În compoziţia tiparelor ideale permanente, în care se realizează actele creatoare, inepuizabile în varietatea lor, fie acestea literare sau nonliterare, ceea ce predomină este cultura, asumată ca activitate creatoare de valori şi replică la extinderea „naturii sălbatice şi ameninţătoare”. Procedeul de interpretare porneşte de la fineţea cugetării şi formula retorică, specifice artei diplomatice, în genere, conceptului antropologic al „omului clasic” ce trăieşte în „îndoita conştiinţă”: a dependenţei participative şi a individualităţii sale puternice şi mândre. Sunt formule pe care le regăsim sudate în aliajele culturale. Este vorba despre un model constituit odată cu maturizarea culturală dată de „sobrietatea regulilor din literatura şi şcoala diplomatică romană”, de „fastul protocolului şi capacitatea de impresionare specifice şcolii bizantine, până la eleganţa şi pragmatismul diplomaţiei republicilor italiene din timpul Renaşterii, la care adăugăm ţinuta şcolilor franceze, austriece, ruse, care au dominat Europa timp de două secole şi ceva” [Cândea & Giurescu,1966 :8]. Sub această „infuzie culturală”, a apărut „şcoala românească de diplomaţie, a cărei primă trăsătură este cea a vechimii” [Cândea & Giurescu, 1966]. o „şcoală” care îşi manifestă „personalitatea” graţie efortului conlucrativ-meritoriual elitelor culturale de la finele secolului al XVIII-lea, resimţit în baza teoretică şi politică a luptei pentru realizarea unităţii şi independenţei naţionale.

Ca atare putem afirma că diplomaţia culturală premodernistă germinează sub condeiul boierilor-cronicari, cei care-şi transformă letopiseţele într-o „tribună a dialogului” unde: Nous y trouvons une formation classique, parfois très posse, des esprits, le sens des valeurs de l’Antiquite', l’affirmation d’un certain esprit critique et l’élargissement de la curiosite intéllectuelle, l’idée de l’anoblissement de l’homme par la culture et le sentiment d’une mission

du lettre par rapport à son peuple, qui confère un caractère militant à l'humaniste roumain [Berza,1985:205-206].

Din atari scrieri nu lipsesc însă nici atitudinile critice asupra societăţii, reflecţiile asupra omului şi a universului, reaproximarea cadrelor social-politice ori inserţiile literare cu simboluri şi volute narative în baza cărora textele intră într-un aliaj intertextual, fiind acceptate ca mici „oaze educaţional-culturale". Cei care scriu în această etapă apelează la ideile şi argumentele umaniste, preluate din operele scriitorilor antici, bizantini şi/sau renascentişti.

Un rol esenţial în acest proces de asimilare culturală îl au şi „copiştii" vremii, interpolatorii şi, evident, tipografii. Este o etapă în care, sub influenţa mediilor culturale occidentale şi bizantine, atenţia va fi captată de mirajul katharsisului estetic, ceea ce presupune că într-un atare proces de purificare a spiritului cu ajutorul artei prin participare intensă la fenomenul artistic până şi „frumosul natural" va putea reprezenta „marca non-identităţii lucrurilor sub zodia identităţii universale"[Jauss,1983:59]. Întrebându-se în ce constă, în fond, motorul unei asemenea „identităţi culturale", Michel Foucault consideră că, dintotdeauna, „scrisul nu e numai un mod al descoperirii sau al regăsirii de sine, cât şi (mai ales) unul al „desprinderii de sine" [Foucault,1996:11]. Tot potrivit lui Michel Foucault, în cazul celor care scriu, investigarea şi reflectarea spaţiului social se face cu ajutorul unor coduri culturale, în scopul cuceririi şi apărării spaţiului propriu, asumat ca „matrice imagologică" prin care fiecare grup social se defineşte şi autodefineşte. În acest sens, boierii-cronicari români caută să-şi aproximeze un atare „spaţiu scriptorial" recurgând la o serie de coduri estetice, prin care să-şi poată evidenţia sensibilitatea faţă de tradiţia bizantină şi, simultan, să poată capta interesul, tot mai evident, pentru civilizaţia din Europa Occidentală.

Unul din elementele decisive ale „mutaţiei culturale" din sud-estul Europei, care a influenţat atât mediul nostru diplomatic cultural cât şi literatura naţională, a constat în promovarea unei „matrici postbizantine", proces manifestat diplomatic prin acutizarea unor reacţii antiotomane şi intensificat geostrategic prin evenimente armate sau pe calea forţei. În acest „proces de schimbare" nu trebuie diminuat nici rolul jucat de către unii dintre domnii noştri fanarioţi. Este meritul lui Nicolae Iorga de a fi fost primul care a subliniat faptul că, în ciuda vasalităţii faţă de Imperiu, „unii dintre aceşti domni fanarioţi au fost oameni de cultură şi s-au arătat dornici de a introduce reforme în administraţia ţării". Exemple în acest sens ne oferă Grigore II Ghica şi Constantin Mavrocordat, acesta din urmă, om de înaltă cultură, şi de netăgăduită cinste, s-a preocupat de soarta poporului (...), fiind domnitorul care a suprimat la

noi şerbia [Djuvara,2008;161]. „Dependenţa" de Imperiul Otoman nu a constituit un impediment pentru scriitorii diplomaţi francmasoni români de a se angaja direct în adaptarea şi adoptarea modelului cultural occidental, chiar dacă erau conştienţi că se porneşte la acest drum cu un serios handicap. Mircea Martin este convins că această conştiinţă a handicapului cultural, chiar dacă nu este direct afişată, ea n-a lipsit, în genere, inteligheţiei româneşti. Cu toate acestea, la începuturile literaturii noastre, ea este adusă destul de rar la o expresie directă; mai des întâlnim descoperirea acelor virtualităţi proprii care ne alătură din punct de vedere spiritual Occidentului, ne înscriu, cu alte cuvinte, într-o Europă „luminată". Sentimentul acestei apartenenţe nu este decât rareori însoţit de vreun complex de inferioritate manifestat ca atare. Este aproape ciudat – cel puţin la prima vedere – să remarcăm că atâţia dintre deschizătorii noştri de drum n-au cunoscut melancolia de a veni prea târziu la o masă cu locurile ocupate şi jocurile, aşa-zicând, făcute. Contactul cu Occidentul este pentru ei stenic, stimulator, nu descurajant [Martin,1969.15].

Iată o perspectivă care ne permite să includem textele literare, împreună cu cele factuale/diplomatice într-un proces amplu şi nediferenţiat arhitextual, într-un „mediu axiologic", care poate fi considerat ca fiind de cotitură dar şi de tranziţie culturală de la medieval spre modern. Astfel, identificăm trăsături distinctive pentru „noua cultură" cum ar fi: descoperirea omului şi a universului, criza credinţei şi a moralei tradiţionale, instituirea unei „noi relaţii" (economice şi culturale) ş.a.m.d. Valorile noii culturi le vom recunoaşte în cadrul mişcării de restaurare atât a „sistemului închis" cât şi a celui „deschis" de valori.

MIRCEA CĂRTĂRESCU'S THE LEVANT, A POSTMODERN EPIC WITH A BALKANIC SCENT

Liliana Truță
Assoc. Prof., PhD, "Partium" Christian University of Oradea

Abstract: This paper contains an analysis of the postmodern epic poem, The Levant, by Mircea Cărtărescu, a complex cultural construct in which we are following, beyond the deconstructive processes, the force of creation of a fiction which camouflages features of a Romanticism without shores.

Keywords: postmodernism, deconstruction, parody, pastiche, Balkanism, cultural construct.

Mai rar întâlneşti, în operele scriitorilor postmoderni o atât de energică febră a totalităţii şi ambiţie a sensurilor ca la Mircea Cărtărescu. Doar la romancierul Gheorghe Crăciun. Ambii sunt creatori care se revendică de la tradiţia şi idealismul marilor spirite romantice pe care le trec prin filtrul unei lucidităţi postmoderne. În *Levantul*, pastişa, parodia, parafraza, autoreferenţialitatea, devin nu instrumente ale deconstrucţiei, ci mijloace de revitalizare a unor tradiţii şi, mai mult chiar, de redescoperire a sintezei.

Levantul este o epopee scrisă în continuarea tradiţiei lui Budai-Deleanu, în linia parodică a texului „jucăreauă" din *Ţiganiada*. E o sumă halucinantă de stiluri, de pastişe neverosimil de reuşite, pe care scriitorul le exersează cu o dexteritate uimitoare, rezultând o sinteză a limbajului poetic românesc de la începuturi până la vârful său, constituit din textul autorului. Arhaicele parfumuri sau anacronismele sunt cultivate cu o conştiinţă a artificiului pe care autorul îl deconspiră de fiecare dată în meditaţiile sale autoreferenţiale, intenţia nefiind doar parodică, ci şi creatoare în cel mai înalt grad, căci rezultă un stil nou, autentic din această sumă de stiluri amalgamate. Întregul poartă însă amprenta stilului cărtărescian, cel pe care-l ştim şi este inconfundabil. Ceea ce creează Cărtărescu corespunde mai degrabă procedeului altoirii. Versatilitatea extraordinară a textului ce-şi schimbă culoarea şi registrul de la un pasaj la altul nu exclude autenticitatea, şi aici vedem una dintre izbânzile indiscutabile ale *Levantului*. Urmărind mecanismul versificărilor, observăm că, din trunchiul vechiului, desuetului, prezent într-o simplă pastişare, scriitorul creşte o tulpină nouă ce are deja o viaţă independentă. Iată,

de pildă, o odă închinată unei patrii înstrăinate de ea însăşi, sintetizând limbajul poemelor patriotice. Lirismul nu mai este aici deloc parodic, nici deconstructiv:

„O, patrie, ştiu că lumile-s praf
Că însuşi cosmosul e pulberea din urma copitelor
Dar ochii omeneşti te văd frumoasă.(...)
Crede-mi amorul, dar crede-mi şi ruşinea.
Ruinuri, sfărâmături de zid pline de licheni şi morminte
E tot ce a rămas din strălucirea ta apusă.
Şi slove de hrisov.
Azi neamul tău are fruntea adânc plecată
Şi nu de înţelepciune, nici de bătrâneţe.
Azi fericit e cel care nu înţelege.

Mereu între două epoci, între două imperii
Între două stări de spirit s-a aflat neamul meu fericit-nefericit.
Dar azi el a pierdut totul, căci a pierdut speranţa...”[1]

Ambiţia totalizării e vizibilă însă nu doar la nivelul limbajului, ci şi la nivelul viziunii, căci opera nu rămâne doar o simplă „jucăreauă” ce are ca obiect doar textualizarea şi jocurile autoreferenţialităţii, seducătoare, de altfel, dar insuficiente în sine, ci, dincolo de artificiul unui ingenios construct cultural plutitor, are năzuinţa de a alcătui şi o ontologie a lumii şi de a edifica şi o mitologie a existenţei umane. Gândirea utopică, umanismul, idealismul, metafizicul şi edificarea sensurilor sunt prezente ca o osatură solidă pe care se aşează, etajate, celelalte dimensiuni ale textului. Credem, de aceea, că aceste valori solide, de sorginte romantică, alături de ambiţia totalităţii şi a sintezei, fac din *Levantul* o operă a unui postmodernism matur, cu vocaţie integratoare, situat deja dincolo de experimente.

Căci, dincolo de reţeaua impresionantă de reţele textuale şi intertextuale, de aluzii culturale supuse ironiei, Cărtărescu propune şi o adâncă meditaţie despre creaţie şi legile generale ale existenţei pe care caută a le descifra cu o gravitate prezentă şi în prozele anterioare *Levantului* (*Nostalgia*), şi pe care le vom întâlni şi în *Orbitor*. *Levantul* este capodopera de la răscruce, în parafrază manolesciană.

[1] Mircea Cărtărescu, *Levantul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 30

Ironia şi meditaţia sunt cele două perspective pe care şi le asumă autorul în *Levantul,* atitudini pe care le raportează la cele două spirite tutelare ce domină viziunea în această operă hibridă: Eminescu şi Caragiale. Caragialismul este prezent în parodia politicului, în captarea parfumurilor balcanice în care opera lui Cărtărescu excelează, în amarul „traghi-comediei" care guvernează această lume situată la porţile Orientului, în delirul limbajului care alunecă rapid în propria negaţie sau în negarea sensului. Iată, de pildă, mecanismul caragialian surprins în discursul inflamat de avânt revoluţionar al Zoei republicana, o parodie a discursului revoluţionar:

„Da, să sugrumăm odată al tiranilor abuz!
Da, cu armele în mâne, cu furci, coase şi topoare
Să ne-alăturăm vâlvorii ce coprinde pre popoare!
Da! Trăiască libertaua! Viva-n veci egalitaua!
Jos şalvarii! Jos cahveaua! Jos halvaua! narghileaua!"[2]

Eminescu începe să domine discursul mai ales în a doua jumătate a epopeii, şi spiritul său este prezent pe mai multe niveluri ale creaţiei: atât în viziune, cît şi în atitudine, atât în mituri cât şi în meditaţiile ce se deschid spre marile sensuri generale. Peste toate acestea, elogiul adus imaginaţiei ca singura forţă ce poate recupera Adevărul şi singura formă de acces la sensurile lumii, trimite la romantism şi la eminescianism deopotrivă. Eminescianismul este prezent şi în vizionarismul dominant în spiritul cărtărescian, spaţiile mitizate ale imaginaţiei şi poeziei, aventurile iniţiatice ale poetului în Halucinaria, prezente şi în *Odin şi poetul*, adâncirea în sine şi autocunoaşterea ca surse ale viziunii, antitezele repetate între etern şi efemer în mecanismul lumii, meditaţia istorică ce are la bază schimbarea doar a decorurilor, creatorul sau poetul în ipostaza romantică de demiurg, forţa creaţiei văzută ca o inspiraţie divină, nepământească. Demiurgul romantic este însă îmbrăcat în hainele unui creator postmodern, lucid şi idealist deopotrivă, conştient însă la modul nostalgic de valorile eterne la care se încăpăţânează să nu renunţe.

Tradiţia este, pentru Cărtărescu, trunchiul matricial pe care se lucrează altoiul. Cartea nu propune o parodie deconstructivă, ci, prin atitudine, autorul construieşte o parodie pozitivă, un elogiu adus tradiţiei, singura ce poate vindeca de fapt impasul scriitorului postmodern. Ideea este prezentă nu întâmplător în motto-ul eminescian, celebrul text în care poetul explică lauda adusă înaintaşilor în *Epigonii* pus în fruntea cărţii, referitor la sensul tradiţiei ce trebuie asumată

[2] Ibidem, p. 69

pe deplin în momentele de criză a spiritului de către scriitorii epocilor de scepticism. Re-idealizarea discursului creator, suflul vital fără de care nu există creaţie autentică. Scepticismul nu poate fi creator. Este ideea ce se desprinde din întâmplările şi meditaţiile din *Levantul*, aşa cum apar acestea şi în comentariul eminescian.

Levantul are la bază de fapt tocmai această ruptură romantică între realitatea ideală, de tip platonic, invocată chiar în primele cânturi, şi realitatea concretă care este o cădere din paradisul ideilor. Personajul central al cărţii este tocmai de aceea Manoil, un alter-ego al autorului, aşa cum se va vedea în ultimele cânturi, când cei doi sparg graniţele textuale dintre lumi ontologic diferite şi merg împreună să-şi împlinească destinul textual. Manoil este şi el un construct literar: e creat din aluatul personajelor gândirii prezente în operele eminesciene în varii forme, dar are ca model şi pe Vlad, despotul luminat din *Ţiganiada* lui Deleanu, cel ce vrea să imprime realităţii amprenta lumii ideale.

Însoţitorii acestuia se împart şi ei în două categorii ce respectă acest clivaj: căuzaşii autentici, cei care cred în adevărul Ideii şi sunt purtătorii virusului Utopiei, şi personajele prozaice, aparţinând realităţii, care vor deveni oportuniştii revoluţiei gândite de idealişti. Ei sunt cei ce vor parazita revoluţia şi singurii ce vor trage foloase din energia ei, idolatrizând zeitatea acestei lumi, Puterea. Zeitatea lumii idealului este Hyacint, divinitatea imaginaţiei creatoare de lumi. Sunt de fapt două lumi paralele ce merg împreună până la un punct, deşi scopurile sunt diferite. Tocmai de aceea, drumul parcurs pentru împlinirea revoluţiei, deşi geografic vorbind este acelaşi pentru toţi, în cazul lui Manoil va fi diferit de al celorlalţi căci, deşi pornit la început ca personaj bicefal, poet şi revoluţionar, Manoil va alege la sfârşit doar Poezia. Drumul celorlalţi a fost un drum către o ţintă concretă, pentru el a fost un drum iniţaitic al cărui moment central este călătoria în Halucinaria unde pătrunde doar el în miezul lumilor create. Epopeea creează, aşadar, două lumi paralele ce nu au în comun decât aparenţele, esenţa lor fiind diferită, şi zeităţile ce le domină sunt şi ele diferite. De aici şi ruptura, tot de sorginte romantică, între etern şi efemer: dacă lumea guvernată de instincte şi Putere este o lume a aburului, vedem asta în ultima staţie a călătoriei, când revoluţionarii pătrund în centrul puterii populat de holograme, lumea ideală, a Poeziei, este guvernată de legile eternului printr-o altă putere, cea a Creaţiei. Din acest motiv, Manoil, eroul gândirii, cel care a dat forţă mişcării revoluţionare, va alege valoarea eternă, puterea imaginaţiei iar nu Puterea lumii. Iată ce-i spune zeiţa Hyacint lui Manoil:

„ Suferă pământul, apa şi văzduhul, sufer focul,

Cocârjat în suferinţă tot ce pare că există,
Dar în centru e lumină, deşi carnea este tristă,
Cum din chinul scoicei naşte perla, bucurie pură.
Globul de cristal e singur care nu ştie tortură.
Libertatea n-afli-n lume, unde totu-i prins în mreajă.
Manoile, de vrei lumii să îi fii călită streajă
Liberează-te pre tine mai întâi, şi-apoi pre cei
Ce să-ndoaie subt călcâiul de nebuni şi de mişei."[3]

Aventura aceasta bifurcată a personajelor în drumul lor spre împlinirea revoluţiei proiectate împotriva tiranului instalat la putere e acompaniată de aventura auctorială omniprezentă în text sub forma reflecţiilor permanente despre propria creaţie. Autorul mărturiseşte că a scris-o într-un moment de impas şi scepticism când i-a slăbit încrederea în forţa poeziei. Soluţia este, aşa cum am văzut mai sus, într-o pozitivă revitalizare găsită doar în pulsul tradiţiei:

„Eu, Mircea Cărtărescu, am scris Levantul într-un moment greu al vieţii mele, la vârsta de treizeci şi unu de ani, când nemaicrezând în poezie (toată viaţa mea de până atunci) şi în realitatea lumii şi în destinul meu în această lume, m-am hotărât să îmi ocup timpul clocind o iluzie."[4]

Mitul auctorialităţii apare în operele postmodernismului proporţional cu accentuarea unei crize a creaţiei. Autorul postmodern creează un cult al autorului demiurgic devenit personaj al propriei ficţiuni într-un moment în care literatura se află în impas şi trebuie revitalizată. De aceea, acest antropocentrism auctorial se exprimă la mai mulţi autori, şi nu doar optzecişti (Gheorghe Crăciun), ci şi la predecesorii lor (Ţepeneag, de pildă). Mecanismul de creaţie al lui Crăciun, bazat pe parafrază, este tot o formă de dialog cu tradiţia literară. Autorul postmodern de tip demiurgic care se transformă în personaj al propriei ficţiuni este rezultatul slăbirii credinţei în idealurile literaturii şi o încercare artificială, meşteşugită, de a-i reda demnitatea.

Epopeea în sine fabrică o lume pitorească, picarescă, viu colorată, compusă şi înălţată din enumerări bogate prezente în toată opera scriitorului în care, în ciuda hiperrealismului, autorul atrage atenţia mereu asupra meşteşugului şi artificiului.

[3] Ibidem, p. 99
[4] Ibidem, p. 146

Descrierea chefului haiducesc al piraţilor de la început cu defilarea enumerativă a deliciilor culinare condimentate de un pitoresc balcanic ne aminteşte de *Ţiganiada* în care domină foamea şi instinctele primare. La ceata piraţilor se va adăuga şi cea a ţiganilor mai la sfârşit, simboluri ale unei umanităţi amorfe, nedefinite şi ne-individualizate care au nevoie de o putere patriarhală, pastorală. Nu întâmplător, prima ceată e condusă de Iaurta, piratul-patriarh care controlează turma şi a doua ceată, a ţiganilor, e condusă de Zotalis, fiul Iaurtei, instalat prin vicleşug în fruntea cetei.

Această lume profană, dominată de un primitivism deocamdată ingenuu, aflată la limită între grotesc şi poetic, nu este lipsită de o anume poezie şi pitorescul ei este redat cu mijloacele caragialismului, în timp ce lumea cealaltă, a idealismului utopic e tratată în registru eminescian. Inclusiv în conjugarea celor două perspective diferite se simte năzuinţa de a crea o perspectivă totală.

Dincolo de freamătul covârşitor şi magnetic al lumii fenomenale, regăsibil în forfota urbană balcanică, populată convulsiv de mişcare şi detalii, de coloritul fastuos al descripţiilor se află mereu conştiinţa artificiului şi semnele regiei unor decoruri. Ca şi acestea, la fel şi aventura epică plină de răsturnări de situaţii, demascări, conspiraţii, rezolvări fanteziste de conflicte, melodrame şi elemente picareşti, însă totul devine doar oastură a meditaţiei şi pretext pentru deschiderea către simbol şi general. Cele două devin însă incompatibile în preajma puterii, din sfera căreia marii idealişti utopici se retrag, căci lumea reală respinge visătorii, în timp ce aceştia din urmă se retrag şi ei în faţa forţelor ei sălbatice şi obscure. Este şi opţiune liberă, ne-dramatizată deloc de către scriitor, dar şi incompatibilitate ontologică. Spre deosebire de romantici, Cărtărescu nu tratează problema în termeni dramatici, ci o integrează cu un firesc nu lipsit de tristeţe, în legile generale ale firii şi existenţei istorice umane, într-o adevărată „panoramă a deşertăciunilor."

În jurul lui Manoil se strâng atitudini diferite. Unele converg cu gândirea lui, celelalte merg în paralel: Leonidas Ampotrofagul este un umanist care crede în valorile iluministe ale cunoaşterii şi ştiinţei, cu credinţa că omul este în primul rând spirit însetat de adevăr, iar nu fiară dominată de instincte, Zoe, soţia lui, este o republicană caragialiană convinsă de adevărurile democratice, dar lucidă şi realistă în acelaşi timp, Zenaida este sora lui Manoil şi este şi ea încrezătoare în revoluţie, Languedoc e un campion al spionajului mereu informat asupra mişcărilor inamice şi „amoriul" pe care îl simte pentru Zenaida îi oferă motivaţia de a se alătura revoluţionarilor, li se alătură mai târziu şi înţeleptul Nastratin fără de care n-ar putea

războ când se află aproape de palatul puterii. Din această tabără se va desprinde însă Iancu Aricescu, aflat în închisoare la început ca deţinut politic şi va deveni trădător după ce se alătură puterii ce i-a cenzurat opurile, devenind un semnatar entuziast al pactului cu diavolul. Adevăraţii beneficiari ai revoluţiei vor fi oportuniştii şi impostorii Iaurta piratul şi fiul său Zotalis, amândoi aflaţi în fruntea unei mase informe de manevră.

Să observăm că motorul de energie al revoluţiei îl constituie forţe precum gândirea, iubirea, loialitatea, credinţa, înţelepciunea, în timp ce beneficiarii şi forţa activă o reprezintă instinctul dominator al puterii şi lăcomia sau foamea.

Călătoria lui Manoil în Halucinaria este punctul culminant care decide destinul personajului, asemănător călătoriei lui Hyperion la Demiurgul său. Acum el va înţelege sensul lumilor şi va cunoaşte adevărurile universale, harta lumii eterne şi forţa creaţiei. Poezia se defineşte aici ca o formă de situare în lume şi ca formă de cunoaştere a ei. Adâncirea în propriul miez al fiinţei este, totodată şi o adâncire în cunoaşterea legilor generale ale existenţei. Aici apar parafrazele şi pastişele tuturor marilor meditaţii emineciene, regândite în galeria marilor poeţi ai literaturii române: Arghezi, Blaga, Barbu, Nichita Stănescu, din care se desprinde şi autorul. Aici are loc moartea şi renaşterea simbolică a lui Manoil, după coborârea în infern sau mai degrabă în inima lumilor suprapuse, al căror model ontologic este prezent în toată opera cărtărescianã. Conform acestei viziuni, deasupra lumii personajelor se deschide ochiul auotrului-demiurg, deasupra autorului se deschide ochiul divinităţii care l-a creat. Acest model se suprapune peste unul textual, şi anume că trăim într-o lume-text în care suntem scrişi de către Cineva: „ Poate că la rându-mi scris sunt, cu viaţa-mi, cu haloul

Ce în juru-mi este Lumea, de alt ins ce cată oul

Şi să-l afle nu putut-a într-o lume de giganţi.”[5]

O altă petrecere, unde se reunesc cele două cete, cea a piraţilor şi cea a ţiganilor, are loc după această călătorie iniţiatică a lui Manoil. În toiul petrecerii, Manoil este deja însingurat, se poate observa mişcarea de retragere hiperionică a acestuia şi detaşarea de manifestările vitaliste ale gloatei, de fojgăiala ei grotescă. În acest moment, la modul semnificativ, el părăseşte lumea personajelor şi poate intra în cea a autorului său, a divinităţii care îl creează. Iese din text şi-l trage pe autor în lumea lui, îl apucă de mână nerespectând convenţia. Episodul este şi comic, mai apoi grav, în momentul în care autorul se identifică şi el cu personajul său: „suflete ce mi te-asameni”. Cugetările autorului păşind alături de personajul său preferat ating tonul elegiei:

[5] Ibidem, p. 98

„ Doamne, dă-mi atât: tărie, să îndur până la urmă
Farmecul şi chinul vieţii şi să nu dau înapoi.
Fă să îmi aduc la buze trandafirul de noroi
Şi în clipa cea din urmă
Să-ţi dau cupa ce mi-ai dat-o, Disperarea fără capăt, neştirbită, înapoi.”[6]

Dionis, Hyperion, Toma Nour, cezarul cugetător, toţi sunt prezenţi în profilul acestui personaj devenit simbolic, pentru că gânditorul, contemplativul şi creatorul nu pot trăi în lumea concretului şi imediatului, lumea „hâdă” şi mocirloasă. Cunoaşterea marilor sensuri ale Creaţiei şi ale imaginaţiei duce însă şi la cunaoşterea legilor lumii comune, a imediatului. Cele două cunoaşteri evoluează amalgamat, merg împreună. Intrarea în Giurgiu, după ieşirea din palatul Hyacintei, este intrarea în labirintul de putregai al lumii cu miros de gloată asudată. Descripţiile revelează la modul hiperrealist poezia arghezianã a lumii florilor de mucigai. Îmbrăcat de către Manoil, aler-egoul său, cu haine de epocă, autorul, deşi ştie că este o lume de grad secund, creată, fără consistenţă, îi simte realitatea, se afundă în materia ei bogată şi în detaliile ei microscopice.

O babă îi conduce într-o biserică întoarsă pe dos, la stăpâna ei, Hermina, transformată sub ochii lor în marele andorgin, simbol al totalităţii şi sinteza dualităţilor esenţiale. Hermina e reprezentată ca un bărbat ce ţine în braţe o fetiţă, imagine răsturnată a Fecioarei cu pruncul, ambele simboluri ale dualităţii esenţiale: masculin-feminin ce stau la obârşia generării lumii. Dar să nu uităm, ele reprezintă şi dualitatea uman-divin care sunt arhetipuri fundamentale. Bărbatul ce ţine în braţe fetiţa se transformă într-un simbol al textuării, căci autorul se adresează muzei feminine ce reprezintă divinul. Prin creaţie, creatorul îmbărţişează divinul şi creează lumile de hârtie: „totul este manuscris, totul este scriitură”. Androginia creaţiei. Din trupul zeităţii feminine explodează lumea şi se creează un microunivers de forme. Muzica sferelor apare sub forma poemului: „Lumi create, lumi creează”.

Mesajul Herminei este cel al neîntinării, un avertisment în faţa tentaţiei puterii: „Luaţi aminte, voi, ce firea vă-ndeamnă la păcat:
Sori, luceferi, aurore, universul e **curat**.”[7]

[6] Ibidem, p. 153

[7] Ibidem, p. 167

Simbolul animalului frumos care este hermina se leagă de mitul purităţii. Singurul mod de a fi vânată e de a o goni spre o mocirlă în faţa căreia se opreşte preferând să moară decât să-şi murdărească blana.

Satira ce urmează are şi ea suflul marilor satire eminesciene. Ea are în vedere demonul puterii, zeitatea lumii care este o „mocirlă versatilă”:

„ Cald le e în astă lume la ingăi, la farisei
Şi la curve. Câtă ură, câtă luptă s-umpli maţul,
Ce sudori între cearceafuri râncede când joci strapaţul (...)
Oameni sunt? Aşa mâncare de rahat, atâta vorbă
Pentru o dregătorie, pentr-o lingură de ciorbă,
Pentru-a pune pă o iudă dă muiere blăni şi scule,
Arhitect al vieţei tale dă puroaie şi fistule...
N-are mumă, n-are tată cel ce năzuie putere (...)
Cine-apucă este mare, cine-nşfacă stăpâneşte...”[8]

Palatul puterii din *Cântul unsprezece* este relevantă pentru momentul istoric în care această epopee subversivă a fost scrisă: anul de graţie 1988, în care puterea opresivă a regimului comunist ajunsese la apogeu. Dincolo de fastul din interior, o întreagă reţea de microfoane împânzeşte saloanele. Aici se vădeşte şi rolul pe care-l are autorul în împlinirea revoluţiei. Zepelinul nu mai este eficient datorită trădării cauzei de către Iancu Aricescu, şi calea de a intra este găsită de autor, singurul ce cunoaşte labirinturile de canale aflate în subterana Bucureştiului. Doar cel care a creat harta şi realitatea acestei lumi poate să le arate drumul. Mişcarea însăşi în spaţiu devine semnificativă în acest moment: din aer, din spaţiul curat al libertăţi de gândire, din înălţimea idealurilor, mersul revoluţionarilor se mută aici în subsolurile, subteranele murdare ale realităţii. Este intrarea în infernul dintotdeauna al istoriei, imaginat de autor a fi interiorul corpului unui gigant.

Intraţi în sala unde se află personajele puterii, în centrul labirintului întunecat ca stomacul unei fiare, constată uimiţi că acestea sunt ca nişte aburi, inconsistenţi ca ceaţa. Deşertăciunea puterii e cuprinsă într-o amplă meditaţie în registru eminescian.

Ultimul cânt, al doisprezecelea în mod semnificativ, reprezintă simbolic sfârşitul unui ciclu complet, fiind un simbol al totalităţii şi al ciclicităţii. Istorice şi temporale. Lumea şi

[8] Ibidem, p. 168

istoria o iau, aşadar, de la capăt. Un capăt ce nu semnifică evoluţie, ci stare pe loc, repetiţie. Destinul etern al omului aflat sub vraja unei istorii care se repetă.

Mitul autorului este reluat, acesta exprimându-şi epuizarea de la sfârşitul creaţiei în calitate deja nu de personaj al propriei opere, ci ca personaj al propriei vieţi, cu identitate civilă. În bucătărie, în faţa maşinii de scris, este surprins de personajele sale care sună la uşă şi-l vizitează. Adevărata libertate nu o dă istoria, ci creaţia. Ea se află cu adevărat în interiorul creatorului, este patria lui. De remarcat că vin aici la întâlnirea cu autorul doar personajele care au rămas nepătate, după sfatul Herminei, zeitatea adevăratei libertăţi. În faţa unui vin de Jidvei, pe aceştia, alături de autor îi năpădeşte „nostalghia", sentiment şi stare de spirit tipic cărtăresciană, devenită mecanism de creaţie în toată opera.

Desluşind sensurile aventurii lor textuale, autorul le reaminteşte că cea mai curată putere a omului este creaţia. Lumea reală îşi trădează, de-a lungul istoriei la nesfârşit Mântuitorul şi-l eliberează mereu pe Tâlhar, pe Baraba. Tot aşa, şi autorul mărturiseşte că este laş pentru că preferă să fie evanghelistul ce scrie iar nu cel ce se jertfeşte pe cruce:

„ Laş şi verme-mi spun adesea, e amar paharul nost'
Asta-i viaţa: Cel ce-n templu el a răsturnat taraba
Răstignit e, iar în locu-i se dă drumul lui Baraba."[9]

În final apare din nou bila magică de cristal a Hyiacintei care plesneşte ca un ou (imaginaţia) din care iese maşina de scris (textul) şi-i încorporează pe toţi în lumea ficţiunii. Abia acum autorul poate primi şi vizita ultimului oaspete, cititorul, căruia autorul îi întinde un pahar de Jidvei.

Micul şi marele, particularul şi generalul, microcosmosul şi macrocosmosul, detaliul şi harta, visul şi concretul tangibil, astralul şi terestrul, vechiul şi noul, toate sunt înghiţite în operă pentru atingerea totalităţii şi sintezei. Ambiţia androginiei, realizată de un scriitor care a asimilat tradiţia întregii literaturi române până la ultima firimitură. Şi, credem, o carte profetică, gândindu-ne c-a fost scrisă cu puţin timp înainte de fatidicul an 1989...

Bibliografie selectivă

1. *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, coordonator Ion Pop, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007.

[9] Ibidem, p. 211

2. Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996.

3. Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *Experimentul literar românesc postbelic*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998.

4. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

5. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

6. Carmen Muşat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998.

7. Idem, *Strategiile subversiunii*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002.

8. Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceauşism*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

9. Adrian Oţoiu, *Trafic de frontieră, Proza generaţiei optzeci*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.

GIOVENALE VEGEZZI RUSCALLA AND THE FIRST ROMANIAN LITERATURE COURSES IN ITALY

Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: In the years following the revolutionary year 1848 it was observed a Romanian –Italian cooperation. The circumstances were similar because both people were involved in a similar struggle for the national unity. The reciprocal sympathy and sustainment was the base of the literary and political romanticism and in this context was developed the idea of similar origins and that of Latin solidarity. A part of Romanian intellectuality was nourishing a real and special cult for Italy, seen as a terra sacra of Roman ancestors, from where the legions and the colonists of Trajan came. From the other part, Italians discovered con satisfaction this unbelievable sentimental attachment, at the Low Danube territories, which were sustaining the Italian movement for unity.

Piedmonts and Cavour were sustaining the desire of unity of the Romanian Principalities of Moldavia and Walachia in 1859, under the name of Romania. Vasile Alecsandri, the great poet of Romanians was in April and June 1859 in mission in the general quartier French-piedmonts and was writing the poems: Palestro, Magenta, Solferino, Il bersagliere morendo and so on.

After 1861, the united Italy tried several times to attract Romania in a common action against Austria. The bilateral relations were diversified and in 1877 Romania became independent. For business reasons and for different other reasons, a number of Italians were coming to visit Romania. Some of them decided to live here, in the port cities along the Danube and Black Sea shore. Among these trustful friends, a name was imposing itself in the Romanian culture and journalism: Giovenale Vegezzi Ruscalla, probable one of the most pro Romanian Italians of the XIX-th century. Born in 1798 and dead in 1885, he was, as he defined himself in a journal "the Dean of Italians pro Romanians." This study has the following contents:

1. *The personality and biography of Giovenale Vegezzi Ruscalla*
2. *Preparing the first course about Romanian literature in Italy: the friendship with George Bariţ*
3. *The steps for financing the course of Romanian language and literature in Turin*
4. *The Italian lector of Romanian language and literature, the general consul of the Romanian Principalities in Turin, Italy*
5. *The Romanian Library in Turin*

6. The Romanian literature, language and history course with effects and consequences in European balance.

Keywords: Giovenale Vegezzi Ruscalla, Romanian language, Romanian literature, Vasile Alecsandri, first Romanian Literature and language Courses in Turin.

1. Personalitatea lui Giovenale Vegezzi Ruscalla: date biografice

Născut la Torino la 3/ 24 decembrie 1799, ca fiu al lui Pietro Vegezzi, intendent al tezaurului imperial în timpul ocupației franceze, în familia unui bonapartist căzut în dizgrație după înfrângerea lui Napoleon. Muncind cu tenacitate încă din adolescență, învățând limbile principale ale Europei, Giovenale Vegezzi Ruscalla a devenit din 1821 funcționar diplomatic și a făcut lungi călătorii, cunoscând și Țările Române. Încă din vremea Eteriei, a luat apărarea românilor în fața Europei, creând un precedent pe care-l vor urma apoi A. Ubicini, Edgar Quinet, Jules Michelet, Canini sau Angelo de Gubernatis. Giovenale Vegezzi Ruscalla și-a adăugat numelui său pe cel de Ruscalla din motive de ereditate, luând în căsătorie pe Felicita d'Alessandri din Monferrat.

Prietenia dintre Giovenale Vegezzi Ruscalla şi Vasile Alecsandri a început în momentul în care, Vasile Alecsandri s-a aflat în misiune diplomatică la Torino (1858-1961) şi i-a trimis de la Paris volumul de *Poezii populare (balade, cântice bătrâneşti) adunate şi întreptate de Vasile Alecsandri.* Pentru că îl prețuia pentru preocupările sale poetice pe Alecsandri, Giovenale Vegezzi Ruscalla îi va dedica două articole în revista *Spettatore di Firenze*, 30 Septemvrie 1855: *Despre Doine* și în revista *Mondo leterario* din Torino, 16 Ianuarie 1858. În 1858 Giovenale Vegezzi Ruscalla îi dedica ginerelui său, Costantino Nigro (eminent filolog şi folclorist, care culesese întocmai ca Vasile Alecsandri şi tradusese în franceză cântece populare piemonteze pentru a le face cunoscute lumii cultivate europene) broșura *Italia e Romania-Canzone popolare romena inedita* (*Rivista Conternporanea*, Torino, Tip. Derossi, 1858. (Marcu, 1927: 319-479)

Într-o scrisoare din 1858, Giovenale Vegezzi Ruscalla îi mărturisea lui Vasile Alecsandri importanţa sufletească pe care rezonanţa numelui său de familie o avea pentru destinul său, căci în urmă cu 14 ani o pierduse pe iubita sa soţie, Felicita d' Alessandri :

„ P. S. Ma pauvre épouse que j'ai perdu il y a 14 ans était d'une famille Alessandri, du Monferrat. Nous avons donc un lien de plus. Vous ne savez combien votre nom me rappelle des doux souvenirs et de regrets. Turin, le 6 janvier 1858."

Giovenale Vegezzi Ruscalla a fost cel dintâi secretar al Asociaţiei Agrare Subalpine (Associazione Agraria Subalpina), care fusese fondată la 31 mai 1842 de către un grup de 36 de intelectuali italieni, latifundiari şi politicieni aparţinând nobilimii şi burgheziei piemonteze, asociaţie sponsorizată de către Carlo Alberto, regele Piemontului şi al Sardiniei. Printre fondatori se numără Camillo Benso di Cavour, Carlo Ilarione Petitti di Roreto şi Cesare Alfieri di Sostegno (primul preşedinte). Ţelul primordial al acestei asociaţii era promovarea unor practici agricole eficiente în absenţa unei organizări politice a regatului, în care nu exista parlament, nu existau partide politice şi nici alegeri.

În 1878 Vasile Alecsandri îşi amintea evocând împrejurările în care a fost desemnat să apere interesele unioniștilor români: „Aveam mult serioasa și malt delicata însărcinare de a apăra pe lângă cabinetele Franței, Engliterii și a Sardiniei actele săvârșite în Moldova și Valachia la începutul anului 1859, precum alegerea de Domn a colonelului Alecsandru Cuza, în aceste două provincii etc., acte care erau să fie discutate în viitoarele conferințe din Paris. Misie importantă! Răspundere mare si spăimântătoare ..

Marchizul Giovenale Vegezzi Ruscalla împreună cu fiica sa, Ida și ginerele său, Costantino Nigra, cu soția acestuia, Emma și fiul lor, Lionello în 1857 (de la stânga la dreapta)

Ea un biet țăran de la Dunărea, aveam a mă gasi în contact cu capacitatile cele mai recunoscute din Europa! cu oamenii cei mai însemnați!... Na dar, fără grijă mă întrebam de voi pute să mă ridic și să mă susțin la înălțimea misiei mele ? . . însă găseam o îmbărbătare în tainica și deplina convingere ce aveam de mult că Dumnezeu ține cu Românii. Și în adevăr, reușind atât în Londra cât și în Paris mai pre sus de toate sperările mele, grație bunității și mărinimiei imperatului Napoleon, veni rândul să-mi cerc norocul și la Turin. Am plecat deci din Paris cu drumul de fer a Lionulni și mulțumita ordinelor marchizului de Vilamarina, ministrul plenipotentiar al Sardiniei pe langă curtea Franței, am găsit toate înlesnirile în călătoria mea până la Turin. Vamesii din Savoia

m'au lăsat să trec la frontiera fără a cerceta bagajul meu, și la St. Jean de Norienne, am găsit o caleașcă de curier ce mă astepta ca să mă ducă peste muntele Cenis până la Suza. Afară de aceste atenții delicate ale guvernului Piemontez, am fost intimpinat la Chambery de un magistrat care primise ordin să mă întovărășească de-a lungul Savoiei. Am Sosit la Turin în faptul zilei și am tras la otelul Trompeta unde mi se pregătise un frumos apartament, și am fost acolo întâmpinat de cavalerul Vegezzi Ruscalla ce avuse bunătate să vie înaintea mea la acea oară matinală. D. Ruscalla este unul din acei oameni privilegiați a căror tinerețe sufletească se conservă până la cele mai adânci bătrânețe. Deşi părul său cărunt, figura sa e vie, inteligența, mișcătoare ca o figură de june conspirator italian, căci ea exprima pornirile entusiaste ale iubirii de patrie. Filolog erudit, el cunoaște mai multe limbi și literatura lor. Patriot ardent, visează neîncetat la unirea și neatârnarea Italiei, și visurile sale se înalță până la culmea ideii de reînviere a întregei familii latine.

Aceste tendinţe de panlatinism l'au îndemnat a studia dialectele tuturor popoarelor ce se rudesc cu neamul Italian, încât astăzi el e singurul literator din Italia care să cunoască limba, literatura și aspirările Românilor, el, prin urmare, au și întreprins nobila misie de a le face cunoscute compatrioților săi. Cercetează toate gazetele, toate publicațiile moderne din Italia şi or în care vei găsi un articol politic sau filologic asupra Principatelor noastre, fii încredințat că e scris de Ruscalla. Noi Românii, îi suntem mult datori, i s'ar cuveni să-l recunoaștem de cetățean român, fiind el nu numai unul din cei mai ferbinţi patrioţi ai Italiei, dar și unul din cei mai devotați patrioţi ai României. După o lungă și interesantă conversație asupra întâmplărilor din Principate și din Piemont, amicul meu d. Ruscalla, mă lăsă să mă odihnesc, făgăduindu-mi că va înștiința pe contele Cavur de sosirea mea și că va veni mai târziu să-mi anunțe oara audienței ce mi se va acorda. Pe la ameazi d. Vegezzi mă înștiință că voiu fi primit chiar în aceea zi de d. ministru al afacerilor străine, și dar mă îndreptai spre aripa Palatului regal în care se află toate ministeriele. (Alecsandri, 1878: 429, 430)

În calitate de funcţionar diplomatic, cavalerul Giovenale Vegezzi Ruscalla, „secretar şef de secţie la Ministerul Războiului şi Marinei, în Torino” a căutat să îşi ramifice legăturile cu personalităţi ale spaţiului cultural românesc, pentru a aprofunda cunoaşterea limbii şi culturii poporului român şi pentru a înţelege realităţile româneşti ale veacului al XIX-lea. În schimb, el se dorea a fi unul dintre iniţiatorii cultivării dragostei faţă de „limba şi literatura italiană” la „tinerii din Ţara Românească”. Membru al mai multor academii din Franţa, Portugalia şi Italia, Giovenale Vegezzi Ruscalla şi-a cultivat legăturile epistolare cu oameni de cultură români din „avanposturile Europei latine”, pe care i-a cunoscut mai întâi prin intermediul lecturii.

2. Înfiinţarea primelor cursuri de literature română în Italia şi prietenia cu George Bariţ

Din corespondența lui Giovenale Vegezzi Ruscalla cu George Bariţ, dintr-o scrisoare trimisă de acesta de la Torino la 24 noiembrie 1845, scrisoare păstrată la Biblioteca Academiei Române din București, ms. rom. 1004, f. 95 r 96 r. (Chindriş, 1978:168-175) rezultă că învățatul piemontez se ocupa şi de studiile de limba română de mai mulți ani și că era la curent cu bibliografia pe probleme de lingvistică şi istorie. El i se adresează redactorului *Gazetei de Transilvania* într-un mod familiar în limba franceză explicându-i în ce mod a ajuns să cunoască în livresc cultura românească şi în ce mod ar dori să facă cunoscută în Italia limba română. Dragostea pentru limba şi literatura italiană a început să se trezească într-adevăr, şi în Ţările Române, în 1848 când la Tipografia Colegiului Naţional din Bucureşti avea să fie publicată cu litere chirilice şi latine *Gramatica italiano-romano intitulată Instructorul italian de* G. Abbeatici, lucrare dedicată marelui clucer şi cavaler Petru Poenaru (1799-1875), directorul Şcoalelor Naţionale din Principatul România. Lucrarea poate fi considerată cea dintâi dintre gramaticile limbii italiene în limba română, tipărită cu alfabet chirilic. Profesorul Gerolamo Abbeatici a predat limba italiană la Galaţi şi la Bucureşti, la Hanul lui Manuc duminica de la orele 10 la ora 14 şi la Colegiul Naţional.

Numeroase studii care semnalează diverse scrieri ale italienilor în Ţările Române amintesc şi despre Orazio Spinazzolla care, (Marcu, 1924; Marcu, 1925; Marcu, 1926; Marcu 1927 a,b,c) a pornit „de la Napoli, a trecut prin Grecia şi a devenit profesor la Bucureşti”, fiind revoluţionar paşoptist, care a trăit în exil în Principatele Danubiene. El a creat prima conexiune între departamentul universitar de la Catedra de Italiană din Bucureşti cu departamentul de Română de la Torino. Napolitanul Orazio Spinazzolla, autorul imnului dedicat principelui Alexandru Ioan Cuza la 30 august 1865 s-a transferat de la catedra de italiană a Şcolii de la Sfântul Sava (1850-1870) la catedra de limbă şi literatură italiană de la Universitatea de Bucureşti. Un raport al consulului general sard din Principate, Annibale Strambio către Giuseppe Dabormida, ministrul afacerilor externe al administraţiei din La Marmora furnizează un alt element al biografiei pedagogului: tot concepută de Spinazzolla este şi ideea de a fonda prin analogie o catedră de limba şi literatura română în Italia. Acest lucru fusese cerut şi de Strambio lui Dabormida pentru a interveni în favoarea lui Spinazzolla, ca să obţină această catedră. Proiectul a devenit realitate în 1863 la Universitatea din Torino (Università di Torino), graţie lui Giovenale Vegezzi Ruscalla.

3. Paşii pentru înfiinţarea catedrei de limba şi literatura română de la Torino

Pentru a înţelege care au fost paşii înfiinţării primei catedre de limba şi literatura română de la Torino, corespondenţa lui Giovenale Vegezzi Ruscalla păstrată în Biblioteca Academiei Române legăturile consistente şi eficiente pe care acesta le-a stabilit cu intelectualii români este edificatoare. De la „Turin", la „29 septembrie 1854" îi scria în limba germană lui Ioan Maiorescu o scrisoare păstrată la B.A.R., ms. rom. 1005, f. 31r + v. Scrisoarea aceasta face parte dintr-un şir de corespondenţe anterioare, căci Ioan Maiorescu îi scrisese învăţatului italian la 22 iunie 1854, dar răspunsul lui Ruscalla întârziase din cauza „izbucnirii holerei la Turin".

4. Biblioteca românească din Torino

Preocupat de întocmirea unei biblioteci documentare româneşti la Universitatea din Torino, Giovenale Vegezzi Ruscalla îi scria lui Ioan Maiorescu despre procurarea unor lucrări necesare întocmirii unei istorii a românilor îndemnându-l să trimită „imediat aceste lucrări domnului librar Laechner, bibliotecarul Universităţii din Viena", care era instruit să le şi plătească de îndată ce avea să le primească şi să i le trimită învăţatului piemontez: „Lucrările germane şi latine care se referă la Transilvania şi Moldo-Valahia, şi despre care onorabilul domn Bariţ vorbeşte în scrisoarea sa, există în biblioteca Universităţii noastre. Cele de care am eu nevoie sunt următoarele: 1.Laurian, *Temişana*; (August Treboniu Laurian, *Temişana sau Scurtă istorie a Banatului temişan,* apărută mai întâi în *Magazin istoric pentru Dacia*, iar apoi în extras separat, Bucureşti, 1848. Vegezzi-Ruscalla putea cunoaşte şi ediţia franceză, *La Temisiane ou histoire abregée du Banat Timisien,* f. 1., f. d.) 2. Şincai, *Cronica românilor*; (În ediţia de la Iaşi din 1853, apărută sub îngrijirea lui August Treboniu Laurian, Anastase Panu şi Mihail Kogălniceanu.) 3. Aron, *Idee repede de istoria*... (Aron Florian, *Idee repede de istoria Prinţipatului Ţării Rumâneşti,* vol. I, Bucureşti, 1835).

Popovici, *Dovezi literare.* (…) Îmi rămâne să vă mai rog, pe deasupra, să trimiteţi imediat aceste lucrări domnului librar Laechner, bibliotecarul Universităţii din Viena, pentru a face ca ele să-mi parvină. El este însărcinat să vi le plătească chiar la primire." (B.A.R., ms. rom. 1005, f. 31r + v.)

5. Lectorul italian de limba şi literatura română, Consul General al Principatelor Unite la Torino, în Italia

Intelectualitatea românească a vremii şi conducătorii politici ai momentului au sprijinit iniţiativa învăţatului piemontez, care contribuia la concretizarea comuniunii de interese politice pe care România şi Italia le aveau în acel moment. Idealul unităţii teritoritoriale şi al restructurării din temelii a societăţii era punctul de plecare al acestei strategii culturale.

La 24 iunie 1861 Giovenale Vegezzi Ruscalla este numit de către Alexandru Ioan Cuza „consul general al Principatelor Unite la Torino, în Italia". În acea vreme el deţinea şi funcţia de „deputat în Parlamentul italian". În scrisoarea trimisă „Către Dimitrie Rosetti" de la „Torino, la 17 august 1861", păstrată la B.A.R., Fond corespondenţă, cota S $\frac{38}{LXXVII}$ Giovenale Vegezzi Ruscalla se adresa ministrului român informându-l cu privire la demersurile pe care le făcuse în ţara sa pentru ca numirea pe care o primise din partea principelui române să poată fi recunoscută şi de autorităţile italiene. Cu acest prilej, eruditul diplomat torinez trece în revistă serviciile pe care, din 1839 le făcuse intereselor Principatelor Române în calitate de deputat în Parlamentul italian. (B.A.R., Fond corespondenţă, cota S $\frac{38}{LXXVII}$**)** Pe baza însuşirii perfecte a limbii române, Giovenale Vegezzi Ruscalla publicase un amplu studiu literar-filologic, în *Il Gionale d'Istruzione*, Torino, 1851, fasc. V. unde dovedeşte, cu exemple, marile servicii pe care cunoaşterea limbii române le poate aduce exegeţilor limbii italiene. Doi ani mai târziu, în 1853, e colaborator, cu suficiente exemple comparative din limba română, la marele dicţionar al lui Bernardino Biondelli, *Saggio sui dialetti gallo-italici.* Apariţia *Poeziilor populare* ale lui Alecsandri constituie un eveniment pe care îl salută cu bucurie în jurnalul florentin *Spettatore di Firenze* din 30 septembrie 1855, pentru ca în 1858 să dea o traducere prescurtată a colecţiei: *Canto popolare moldavo posto in versi da Basilio Alecsandri, tradotto da G.Vegezzi-Ruscalla e offerto alla sua cara figliuola Ida, nel suo onomastico dell'anno 1858,* Torino, 1858, 17 p. (BAR II 101183). În aceşti ani, scriitorul italian se mândreşte că în revistele noastre, publică „despre români, pe care-i îndrăgesc atâta, articole care mi-au adus porecla de filoromân". La Torino popularizează cântecele populare româneşti inedite: Giovenale Vegezzi- Ruscalla *Italia e Romenia. Canzone popolare romena inedita,* Torino, 1858, 11 p. (estratto dalla *Rivista contemporanea* - BAR II 101185). Curând are ocazia de a se intitula „profesor de română la Universitatea din Torino, unde predă un curs, din 1863, adunat într-o foarte interesantă lucrare, consultabilă şi astăzi, *Prolusione al libero corso di lingua, letteratura e storia rumana nella R. Univeristà di Torino, detta il 15 dicembre 1863,* Torino, 1863, 20 p. (II 380699). Alături de mesajul rostit din partea României la aniversarea lui Dante de la Ravenna *Nel VI centenario di Dante Alighieri celebrato in Ravenna, il di' 24 luglio 1865. Parole di Giovenale Vegezzi Ruscalla*, Torino, 1865, 8 p. (BAR II 451212) el duce la Ravena, din partea românilor, o coroană cu inscripţia: „Pe oasele Divinului / Dante Alighieri / Descoperite în Ravena / La 27 iuniu 1865 / Românii din antica Dacia / Cu profundă veneraţiune au depus / Această coroană." Cursul de istorie şi literatură română din 1863 îl ajutase pe Vegezzi-Ruscalla a arăta românilor

că „nici un fiu între Danubiu şi Prut nu le e mai mult afecţionat". A apărat reputaţia românilor după Revoluţia de la 1848 de acţiunea denigratoare a lui Lajos Kossuth, care-şi stabilise exilul tocmai la Torino, oraşul lui Vegezzi Ruscalla. Colaborează cu Alexandru Papiu Ilarian la traducerea din română a lucrării acestuia, scrisă pentru a contracara propaganda furibundă a ungurilor din exil, care nu puteau ierta românilor ardeleni opoziţia împotriva uniunii cu Ungaria şi lupta acestora pentru libertate: Papiu Ilarian, Alexandru *L'independenza constituzionale della Transilvania di Alessandru Papiu Ilarianu. Traduzione dal rumano (e introduzione pe Vegezzi Ruscalla parte I,* Torino, 1862, 57 p. Se poate presupune că învăţatul italian era implicat doar în stilizarea, eventual corectarea traducerii deoarece în prefaţa lucrării la paginile 6-7, într-o notă semnată cu numele Pallady, se afirmă că „traducerea e făcută de G. Alisăndrescu Urechia, coresă de profesorele de italiană G. de Vegezzi". (BAR II 523411). Studiul despre coloniile serbo-dalmatice din provincia Molise este o mărturie a preocupărilor etnografice ale autorului: Vegezzi Ruscalla, Giovenale *Le colonie serbo-dalmate del circondario di Larino, provincia di Molise. Studio etnografico,* Torino, 1864, 38 p. (BAR II 451282). Drept recompensă pentru această generoasă şi eficientă activitate în sprijinul şi folosul românilor, în septembrie 1869, la propunerea lui Ion Heliade Rădulescu şi Alexandru Papiu Ilarian e ales membru „onorariu" al Societăţii Academice Române.

La 14 ianuarie 1863 în *Monitorul* la *Partea neoficială* inserată la pagina 39 apar ştiri despre familia Vegezzi Ruscalla: Ida Vegezzi Ruscalla dedicase doamnei Elena Cuza *Baba Dochia* şi autoarea era prezentată drept fiica parlamentarului italian filoromân Giovenale Vegezzi Ruscalla. Ca urmare, la în aceșali ziar este publicată la Bucureşci, 24/5 Ianuarie 1863 scrisoarea de mulțumire a Doamnei Elena Cuza :„ Suflarea bătrânei Italii inspira aceste suflete generoase. Domnia Voastră, domnişoară, demnă fiică a unui om care are atâtea titluri la recunoşcinţa românilor, cată să înştiinţaţi pe compatrioţii d-voastră despre trecutul acestei mici naţiuni surori. Nimic nu este mai bine făcut spre a ne esplica conservarea noastră în mijlocul atâtor încercări şi nefericiri, şi spre a ne merita folositoarele sympatii ale Italiei.Vă mulţumesc dar, şi primiţi cu espresiunea viei mele recunoşcinţe, aceea a simtimentelor mele celor mai bune pentru părintele D-voastră şi pentru D-voastră. (Sub-scrisă) Elena »

În *Monitorul Jurnalul Oficial al Principatelor Unite* no.93, 23 mai 1863, p. 377 era anunţată ştirea că „prin decret cu data de mai 1863, dupe raportul D-lui Ministru Secretar de Stat la Departamentul Cultelor şi Instrucţiunii Publice [Christian Tell] se acordă D-lui Vegezzi Ruscala facultatea de a face un curs liber de Istoria şi literatura română pe lângă Universitatea

din Turinū, cu onorariu de una mie lei pe lună, prevăzut în bugetul lucrătoriu care i se va răspunde cu începere de la 1 aprilie 1863."

În *Monitorul Jurnalul Oficial al Principatelor Unite* no. 95 din 25 mai 1863 p. 385 era publicată o ştire despre Legea no. 216/ 8 martie 1863 care prevedea următoarele: „Articolul 1: se acordă d-lui cavaler Vegezzi Ruscalla din Turin, titlul de cetăţean român cu dreptul naturalizaţiunei celei mari; Articolul 2: se acordă d-lui Ruscalla Vegezzi un onorariu de lei una mie pe lună, pentru a face un curs liber de Istorie şi literatură română pe lângă Universitatea din Turin. Această lege s-au votat şi adoptat de Adunarea generală a României în şedinţa de la 23 Februarie 1863, cu majoritate de cincizeci şi trei bile albe contra a trei negre, fiind şi patru abţineri. Preşedinte L. Catargiu, Secretar Pâcleanu, Ministru Secretar de Stat Alecsandru Ioan, Ad-interim la Departamentul Justiţiei M. Creţulescu"

Având dublă cetăţenie, renunţând de bună voie la candidatura pentru Parlamentul Italian, în 1865 Giovenale Vegezzi Ruscalla purta corespondenţă diplomatică cu domnitorul Principatelor Unite, pe care-l ajutase în numeroase rânduri şi căruia îi cerea să fie „ales de *agent oficios,* cum e cav. V. Alecsandri la Paris" : (B.A.R., Fond. Coresp., cota S $\frac{37}{LXXVII}$ - aChindriş, 1978: 168-175).

Numele lui Giovenale Vegezzi Ruscalla apare în legătură cu facilitarea contactelor diplomaţilor români cu Napoleon al III-lea. „După dubla alegere a lui Al. Cuza, Napoleon III este contactat în cadrul unei misiuni secrete de Ion Bălăceanu în cursul campaniei din Italia, imediat după preliminariile de la Vilafranca la Mozambano pe Mincio, întâlnire aranjată de Cavour şi sprijinită de Vegezzi Ruscalla, de contele Nigro, de senatorul francez Petri, de colonelul Eber şi de pictorul Meissanier, toţi prieteni ai diplomatului român. Un ajutor preţios l-a avut din partea principelui Jérôme Bonaparte, ginerele lui Victor Emanuel II. La aceasta întâlnire secretă, urmată de alta la palatul de la St. Cloud, împăratul s-a lăsat convins de necesitatea definitivării statutului Principatelor Unite şi de clarificarea principiului Unirii care era în contradicţie cu textul Convenţiei de la Paris, principiu care nu era susţinut nici de contele Walewski, pe atunci ministru de externe al Franţei." **(**Acad. C. Bălăceanu-Stolnici)

Astfel, când, datorită renumitului filoromânist torinez Vegezzi Ruscalla, Vasile Alecsandri (1819-1890), cel mai important scriitor român înainte de Mihai Eminescu, era primit, în calitatea sa de ambasador al domnitorului Alexandru Ioan Cuza, domn în Principatele Unite ale Moldovei şi Valahiei, de către contele Cavour (1810 – 1861, prim-ministru al Piemontului şi un luptător activ pentru eliberarea şi unitatea Italiei), acesta, un tenace apărător,

la Congresul de la Paris, al drepturilor românilor îl întâmpina cu toate onorurile, adresându-i cele mai măgulitoare vorbe de recunoştinţă pentru împlinita unificare politică a Principatelor Dunărene. Nu întâmplător poetul român Vasile Alecsandri îi dedică poezia *Pilotul* datată „Turin, 1859”

Graţie introducerii în cercurile politice italiene de către Giovenale Vegezzi Ruscalla, Alecsandri avea să fie primit mai târziu şi de către regele Italiei, Vittorio Emmanuele. *La Palestro* (datată Novara, 1859) este o odă închinată „regelui însuşi, eroul Victor!”, care în fruntea unui regiment de zuavi francezi a primit, pentru minunile-i de vitejie, rangul de caporal, cu care acesta avea să se mândrească fiind supranumit de italieni „Victor Emanoil II Ré galantuomo!” aşa cum explică poetul român : „Să trăieşti, o! Victor, Rege-galanton!” (*La Palestro* în Vasile Alecsandri *Doine şi lăcrimioare, Poezii* I, prefaţă de Paul Cornea, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 307)

Piemontul şi Cavour au susţinut dorinţa principatelor Moldova şi Valahia de a se uni în 1859 sub numele de România. Cel mai mare poet român al momentului se găsea în perioada aprilie-iunie 1859 în misiune la graniţa franco-piemonteză şi sărbătorea bravura combatanţilor italieni într-o serie de poeme intitulate*: La Palestro* (datat Novara, 1859), *La Magenta* (datată Magenta, 1859), *Gondola trece* (datată Gena 1859), tripticul intitulat *Coroana vieţei dedicată damelor italiene* cuprinzând *I Serenada, II Solferino, III Bersalierul murind* (datat Milano, 1859) şi altele.

Se presupune că pe fiica învăţatului italian, scriitoarea şi compozitoarea Ida Melisurgo Vegezzi Ruscalla născută în 1840, Vasile Alecsandri a cunoscut-o tot cu prilejul misiunii sale de la Torino din 1859, judecând după versurile pe care i le dedică: *„Pe albumul d-rei Ida Vegezzi Ruscalla* de Vasile Alecsandri

….Astfel sunt inimi ce, fără ştire, Şi prin a ţării sfântă iubire
Sunt între ele tainic legate Şi prin iubirea de libertate ! Turin, 1859”

Ida Melisurgo Vegezzi Ruscalla care în 1868 locuia la Torino, via Ripari no. 9, avea să îşi facă simţită prezenţa şi în continuare în viaţa literară românească prin lucrări precum: Brăescu, Costin *La Regina di Romania in Italia de Ida Melisurgo-Vegezzi- Ruscalla,* Roma, 1881, 8 p. (BAR II 51352), Vegezzi-Ruscalla, Ida Melisurgo *Florica şi Doina. Traducţiune de Dòmna C.B.,* Ediţiunea ânteia, Bucuresci, 1882, 47 p. (BAR I 153912) şi Vegezzi-Ruscalla, Ida Melisurgo *Il Curcan [Raconti]*, Milano, 1882, 31 p. (BAR II 511088).

După abdicarea forţată a lui Alexandru Ioan Cuza, la 11/23 februarie 1866 diplomatul italian cu dublă cetăţenie italiană şi română îi scrie în limba franceză lui Ion Ghica, prezentându-i-se şi oferindu-şi serviciile în noua conjunctură europeană destul de tulbure: „Binevoiţi, domnule, a scuza libertatea ce mi-o iau de a vă scrie şi asigur pe excelenţa voastră că m-aş socoti fericit să pot contribui la propăşirea României. Nu cred lipsit de sens de a face observaţia că eu sunt în legături strânse cu mai mulţi miniştri actuali ai Italiei, că fratele meu mai mic a fost ministru de finanţe şi a refuzat foarte recent de a fi ministru al listei civile şi că ginerele meu, Nigra, (*Constatino Nigra,* 1828-1907, diplomat italian de anvergură europeană, din şcoala politică a lui Cavour apud.) este ambasador al Italiei la Paris. Am numeroase relaţii la Curtea din Lisabona, în sfârşit aş putea să nu fiu un român inutil pentru a ajuta ţara să iasă din impasul în care au aruncat-o ultimele evenimente." Corespondenţa lui Giovenalle Vegezzi Ruscalla continuă şi după abdicarea lui Alexandru Ioan Cuza, când profesorul piemontez devine „ajutor şi asistent al studenţilor bursieri români" care veneau la studii în Italia. Scrisoarea din 17 martie 1866 este o confirmare a acestui fapt şi a preocupărilor intelectualului italian, cu multă experienţă în politică şi cu mult rafinament în interpretarea datelor din perioadele istorice tulburate de vârtejurile revoluţiei. După ce în 1830 făcuse o călătorie de studii în Transilvania şi Banat, omul politic Giovenale Vegezzi Ruscalla a continuat să vadă naţiunea română viitoare prin prisma viziunii mazziniene: unitară, ca element de bază în lupta popoarelor din bazinul dunărean pentru eliberare şi a devenit un apărător perseverent la drepturilor românilor la libertate şi independenţă naţională, alături de intelectuali francezi precum Jules Michelet sau Edgar Quinet.

6. Un curs de literatură, limbă şi istorie românească şi implicaţiile sale în echilibrul european

În cursul de literatură română pe care l-a deschis la Universitatea din Torino, Giovenale Vegezzi Ruscalla urmărea pe de o parte prezentarea în societatea italiană a culturii şi civilizaţiei româneşti, iar pe de altă parte colaborarea italienilor cu tinerii din Principatele Unite sosiţi în Italia la studii. El, care spunea despre sine că nu se consideră „nici literat şi nici orator" (*Prolusione al libero corso di lingua, letteratura e storia rumana nella R. Universitàdi Torino detta il 15 dicembre 1863 da Giovenale Vegezzi Ruscalla,* Torino, Tipografia Derossi e Dusso via dell'Ippodromo, n.6, 1863, p. 5) şi că onoarea cu care l-a investit Parlamentul Principatelor Unite de a ţine prelegeri de „limba, literatura şi istoria României în celebrul şi anticul ateneu

al a estui oraş" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 5) este un prilej optim pentru tinerii din Principatele Unite de a-şi desăvârşi studiile şi de a deveni eruditi în „arta militară în Italia" pentru a se „restabili relaţiile frăţeşti care s-au destrămat odată cu ruina Imperiului Roman" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 6). Promotor al ideii Federaţiei latine, Giovenale Vegezzi Ruscalla scrie că „federaţia popoarelor care fac parte din aceeeaşi familie este convingerea sa veche" şi îl citează în acest sens pe „Carlo de la Varenne, *La fédération latine* inserat în *Rivista italiana (di Torino)* din 29 iunie 1863, n. 145). Această federaţie latină urma să „asigure independenţa şi integritatea teritorială a naţiunilor şi, constituind un adevărat echilibru european să stingă pentru totdeauna era care începu a cuceririlor" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 6). Dorind să facă cunoscut italienilor un „popor frate" pe care îl caracterizează cu ajutorul cuvintelor patriotului francez Edgar Quinet drept un popor „pierdut şi regăsit", Giovenale Vegezzi Ruscalla face observaţia că italienii şi românii se bucură de „consanguinitate". El observă că în dicţionarul de prestigiu al lui Fanfani sunt admise diverse cuvinte precum „homeopatie, litografie şi alte noi glasuri, şi nu înregistrează în noile sale texte nici «italianità», nici «nationalità» (naţionalitate)" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 6).

Comparând situaţia Italiei cu cea a Principatelor danubiene Giovenale Vegezzi Ruscalla constată „trista asemănare dintre condiţia coloniei (sic!) şi cea a patriei mamă: pentru ambele existând problema religioasă" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 7). Dacă în cazul Italiei Franţa interzicea existenţa propriilor mitropoliţi, iar Austria şi Spania insistau prin intermediul lui Napoleon asupra susţinerii în continuare a Papei, în Principatele Unite Rusia „cerea guvernului român să părăsească mânăstirile" închinate de la „Agion-Oros, adică de la Muntele Atos, unde puţini călugări au 936 de biserici, capele şi altare, şi unde se dedicaseră pentru a face propagandă ţarismului" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 8). Dacă în acest mod scrie Giovenale Vegezzi Ruscalla „la noi preoţii caută la poporul superstiţios obolul Sfîntului Petru" „pentru a devasta Italia orientală" în Principate „se sărăceşte România de o treime din produsele pământului său" nu pentru imaginea „fecioarei Panagia sau pentru cea a sfinţilor Vasile şi Metodiu, ci pentru cea a ţarului Alexandru II, care speră că printru-un cnut va reuşi dezbinarea dintre catolici, protestanţi şi musulmani. În ultimele conferinţe de la Constantinopol aupra chestiunii Principatelor, Rusia e secondată de Anglia şi de Austria. Sper că Italia îi va susţine drepturile Principelui, pentru a împiedica faptul ca averile ecleziastice ale României" să nu ajungă pe mâna „inamicilor ţării" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 8).

Comparând din punct de vedere „fonologic, lexicologic şi gramatical cele două limbi" texte din anale şi din cronici, Giovenale Vegezzi Ruscalla ajunge la concluzia că asemănarea

dintre ele demonstrează conceptul de „italianità" „în concordanţă cu asentimentul/acordul popoarelor având aceeaşi finalitate în a se recunoaşte italieni" chiar dacă multe dintre acestea se numesc la fel sau poartă „un nume puţin diferit" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 8). El remarcă în legătură cu asemănarea sub cupola conceptului de „italianità" existenţa unei „asemănări de caracter, (…), de costum şi a capacităţii asimilative". În acelaşi timp combate „insistenta pretenţiei a Rusiei şi a rusofililor" de a-i considera pe români „slavi". El explică că această pretenţie, de fapt „cel mai absurd sofism şi mai straniu paradox" face parte din strategia rusească de „a-şi impune dominaţia în Europa orientală" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 8). Ca urmare strategia rusească a recurs la „literaţii nemţi", care au afirmat precum „Fallermayer" că „elenii sunt de provenineţă slavă" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 9), iar după De Gerardo, „Schőlzer şi Gyarmathi, care pe urmele lui Sainovici a demonstrat afinitatea dintre maghiari şi finlandezi, laponi, voguli" şi „au fost recompensaţi de Rusia" cu pretenţia „sceptrului tuturor naţiunilor finice şi în acelaşi scop doresc ca şi românii să fie slavi"(Vegezzi Ruscalla, 1863: 9). El aminteşte despre primii paşi făcuţi şi despre pretenţia „mediată de tratatul de la Bucureşti din 28 mai 1812" asupra „frumoasei şi mănoasei priovincii a Basarabiei". (Vegezzi Ruscalla, 1863: 9)

Giovenale Vegezzi Ruscalla împarte istoria românească în şase epoci: „cea a colonizării realizată de Traian, epoca ungaro-bulgară, epoca glorioasă a principilor indigeni independenţi, epoca vasalităţii turceşti, epoca rapacilor fanarioţi şi în cele din urmă cea a restaurării principatelor naţionale" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 9). În opinia eruditului diplomat italian, care îl citează pe Bolintineanu (*Călătorii pe Dunăre şi în Bulgaria*, Bucureşti, 1858, p. 41) Europa ar trebui să fie recunoscătoare pentru că „a fost salvată de la prada succesorilor lui Mahomed" nu numai polonezilor şi maghiarilor, ci şi croaţilor şi românilor, cei din urmă „deşi puţin numeroşi, s-au opus cu un uimitor curaj în mai bine de şaizeci de bătălii" incursiunilor sultanilor (Vegezzi Ruscalla, 1863: 10). El arată că acest sacrificiu secular a fost recompensat de istorie mult mai târziu cu ocazia „Congresului de la Paris din 30 martie 1857", care a restituit autonomia Principatelor şi a îndepărtat protectoratul rusesc lăsându-le doar sub „suprema dominaţie turcească", în ciuda tuturor comentariilor precum cea a etnologului englez Latham (*The Nationality of Europa*, Londra, 1863, t. II, p. 225), cel care considera „că nici o ţară nu a câştigat mai mult în acel Congres decât Principatele" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 10). Cursul trece în revistă în continuare asemănările şi deosebirile dintre Italia şi România la nivelul rezolvării în istorie a problemelor referitoare la situaţia ţărănimii, la situaţia ţiganilor, la drepturile israeliţilor, la reformarea şi modernizarea statului. El promite că va traduce „poeme

lirice, colinde, cântece populare" pentru a-şi demonstra ideea că „facultatea poetică descinde din cea a latinilor" şi care deşi s-a dezvoltat într-un colţ de lume în care deşi „cerul e mai puţin albastru decât cel din Italia" totuşi „i-a păstrat imaginaţia sa viguroasă". (Vegezzi Ruscalla, 1863: 15) Giovenale Vegezzi Ruscalla era ferm convins că şi în domeniul literaturii „toate naţiunile neo-latine occidentale au colonii dependente şi independente" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 15) şi că interesul major al italienilor care „deveneau stat de prim rang" era acela de a strânge relaţiile intime dintre consanguinii de la Dunăre şi de la Prut". Inamicul comun în această reunire a forţelor rămânea Austria, care nu ar fi trebuit să „germanizeze Transilvania, Banatul şi Bucovina aşa cum a germanizat regiunea Veneto, Trentino şi Istria" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 16). Giovenale Vegezzi Ruscalla consideră studiul filologiei româneşti important pentru filologia italiană deoarece îi oferă acesteia explicaţii cu privire la „proveniența limbii" sale literare, cu privire la stabilirea unor etimologii incerte ale unor „cuvinte italieneşti obscure" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 17). Cursul se încheie cu traducerea în limba italiană a *Horei Unirii* de Vasile Alecsandri, „care a devenit un fel de Marseilleză, cântecul grecesc din Rhigas, cântecul maghiar al lui Petőfi, cântecul danez al lui Ewald" (Vegezzi Ruscalla, 1863: 19), iar autorul îşi cere iertare pentru libertatea de a fi pledat cu ardoare în favoare colaborării dintre italieni şi români, rugându-i pe cei care îl ascultau să îl socotească „asemenea Etnei, care din când în când erupe" răspândind jerbe luminoase de lavă şi foc (Vegezzi Ruscalla, 1863: 20).

Spre sfârşitul vieţii Giovenale Vegezzi Ruscalla a fondat „Liga greco-latină", propunându-şi să reunească în această asociaţie reprezentanţii tuturor naţiunilor descendente din cultura elenistică şi cea latină. Ziarul lui Luigi Cazzavillan „*Universul*" împărtăşea aceleaşi idei care se refereau la crearea unei uniuni vamale mediteraneene. În acest context jurnalul a inserat ştiri despre congresul de la Lion din aprilie 1884 referindu-se la „Confederaţia latină". La Torino Vegezzi-Ruscala arborase în faţa casei sale steagul românesc alături de cel italian. Într-un alt număr din anul 1884 al ziarului lui Cazzavillan e reluat o articol din presa italiană intitulat *Rivendicazioni irredenti/ Revendicări iredentiste.* Autorul arăta că Franţa revendica Alsacia şi Lorena, Italia Corsica şi Nizza, iar România avea privirile aţintite asupra Transilvaniei, Basarabiei şi Bucovinei. Printre manifestările prieteneşti în favoarea României, ziarul menţionează şi iniţiativele veneţiene. De exemplu, în urma apelurilor lansate de unii simpatizanţi, în Italia exista un comitet cu scopul de colectare a donaţiilor de carte pentru bibliotecile din Bucureşti. Dante di Serego Alighieri, primarul Veneţiei era un susţinător al proiectului. În egală măsură Marco Antonio Canini, profesor la Scuola Superiore di

Commercio / Şcoala Comercială Superioară din Veneţia, ca şi Vegezzi Ruscalla, era un amic de încredere al României. În acel moment, 1884, Marco Antonio Canini inaugurase la Şcoala Comercială Superioară de la Veneţia un curs de limbă română.

Giovenale Vegezzi-Ruscalla a murit în 1885, încununând o importantă epocă a relaţiilor româno-italiene, răstimpul romantic, dominat de aspiraţii comune înalte şi sincere.

Bibliografie:

1. Alecsandri, 1878: Vasile Alecsandri *Victor-Emanuil-Cavur-Lamarmora* (*Estract din istoria misiilor mele politice*) *Convorbiri literare*, XI, nr. 12, 1 martie 1878, p. 429- 434 ;

2. Bordaș, 2005: Liviu Bordaş *Etnologie şi orientalism romantic în noile state Italia şi România: Angelo de Gubernatis, Dora d'Istria şi savanţii români în a doua jumătate a secolului al XIX-lea* (Acta Mvsei Porolissens, XXVII, 2005, pp. 695-716) ;

3. Chindriș, 1978: Chindriş, Ioan *Scriitori străini în arhivele române: Giovenale Vegezzi Ruscalla, „*Manuscriptum", IX, 1978, nr. 2, p.168-175 ;

4. Ciupală, 2003: Ciupală, Alin *Giovenale Vegezzi Ruscalla between two Motherlands - Italy and Romania.* în: *Annuario*, 2003, 5, p.392-397;

5. Isopescu, 1933: Cl. Isopescu, *Sconosciute traduzioni romene della Divina Commedia*, in *Atti del Accad. degli Arcadi*, 1933, voi. XIXII;

6. Isopescu, 1936: Cl. Isopescu, *Lo scrittore romeno Aron Densusianu e Italia*, Napoli, 1936 ;

7. Isopescu, 1937: Cl. Isopescu, *La Stampa periodica romeno-italiana in Romania e in Italia*, Roma, 1937, XVI;

8. Marcu, 1924: Al. Marcu, *Romanticii italieni şi Românii* (Academia Romàna Mem. Sec. Lit., S. Ili, Tom. II, M. 2)i București, 1924, pp. 21-165;

9. Marcu, 1925: Alexandru Marcu, *Romanticii italieni şi românii,* în Analele Academiei Române, Memoriile secţiunii literare, Seria III, tom. II, 1925, mem. 2, p. 1-145 (şi extras);

10. Marcu, 1926: Alexandru Marcu *Un fedele amico dei Romeni: G.V. Ruscalla,* în *Il Giornale di politica e di Letteratura*, II, 1926, quad. VIII, p. 1 şi urm.;

11. Marcu, 1927a : Al. Marcu, *V. Alecsandri şi Italia* în Academia Română Memoriile secţiunii literare seria III, tom III, Cultura Naţională, Bucureşti, 1927, 319-479.

12. Marcu, 1927b: Alexandru Marcu *Un prieten uitat: G.V.Ruscalla,* extras din Convorbiri literare, 1927, septembrie-octombrie:

13. Marcu, 1927c: Al. Marcu , *V. Alecsandri şi G.V. Ruscalla,* în Roma, VII, [1927], nr. 2, p. 44-45;

14. Marcu, 1930: Al. Marco, *Cospiratori si conspirapii in epoca Renascere li polìlice a Romànici 1858-1877* (Aezàmàntul cultural I. C. Bratianu), București, 1930;

15. Marcu, 1935: Al. Marcu, *Simion Bărnuțiu, Al. Papiu Ilarian fi Iosif Hodoş la studii in Italia* (Acad. Rom. Mem. Sect. Lit., S. Ili, Tom. VII, M. 61), București, 1935.

16. Novarino, 1925 : Marco Novarino *Fra associazionismo e politica. La massoneria a Torino e in Piemonte dal 1860 al 1925*, in "Memorie e ricerca", n. 4, (1999), pp. 63-83

17. Onciulescu, 1937: T. Onciulescu, *Contributo alla storia della filologia romanza in Italia: Giovenale Vegezzi-Ruscalla*, Napoli, 1937-XV.

18. Onciulescu, 1937: Teodor D. Onciulescu, *Contributo alla storia della filologia romanza in Italia. Giovenale Vegezzi-Ruscalla,* Napoli, 1937;

19. Papahagi, 1999: Marian Papahagi *Cultura literară italiană în România* în Echinox, nr. 1,2,3/ 1999 In memoriam Marian Papahagi;

20. Pervain și Chindriș, 1972: Iosif Pervain şi Ioan Chindriş, *Corespondenţa lui Alexandru Papiu Ilarian,* II, Cluj, 1972, p. 387-392.

21. Vegezzi Ruscalla, 1850 : Vegezzi Ruscalla, Giovenale *Esame della già progettata linea di strada ferrata fra Genova e la Germania Domodossola* : Vercellini, 1850.

22. Vegezzi Ruscalla, 1863: Vegezzi Ruscalla, Giovenale *Prolusione al libero corso di lingua, letteratura e storia rumana nella r. Università di Torino detta il 15 dicembre 1863 da Giovenale Vegezzi Ruscalla*, Torino, Tipografia derossi e dusso via dell'Ippodromo, N.6, 1863

23. Vegezzi Ruscalla, 1864 : Vegezzi Ruscalla, Giovenale *Le colonie serbo-dalmate del circondario di Larino,* Provincia di Molise. Torino, 1864

24. Vegezzi Ruscalla, 1866: *G. Vegezzi-Ruscalla*, în *Familia*, I, 1866, nr. 14, p. 15

„PEREGRINUL" („THE PILGRIM") BY ION CODRU DRAGUSANU: A MULTICULTURAL SYNTHESIS OF EUROPE

Cristian Moroianu
Assoc. Prof., PhD, University of Bucharest / "Iorgu Iordan-Al. Rosetti" Institute of Linguistics of the Romanian Academy

Abstract: This essay presents the opinion of this Transylvanian author about the European languages and cultures of his time. He had achieved this opinion during his journeys through different states of the old continent. The following aspects will be pointed out hereby: a) the cultural degree and the level of civilization of other countries in Codru Dragusanu's opinion, b) the comparison, both an objective and a subjective one, made between the former and those of Transilvania and Muntenia (Wallachia), c) the cultural, political or economic relations between those states the author had travelled trough, d) the linguistic approach of the comparative descriptions the author made, the latter showing his qualities as a man of culture and of European feeling, too.

Keywords: european culture, multicultural relations, linguistic approach, modernity, tradition.

I. „Peregrinul transilvan sau Epistole scrise den țări străine unui amic în patrie de la anul 1835 până inchisive 1848", singura operă prin care a rămas în literatura noastră memorialistică Ion Codru Drăgușanu[1], cuprinde 32 de epistole, scrise de autor, cel puțin sub forma unor însemnări de călătorie, pe parcursul peregrinărilor sale prin țară și în străinătate, în perioada amintită în titlu. Jurnalul său, care cuprinde, sub forma impresiilor de călătorie, o descriere literară a principalelor orașe vizitate (București, Viena, Budapesta, Milano, Roma, Baden-Baden, Stuttgart, Paris, Londra, Nisa, Napoli, Geneva, Strasbourg, Genova, Frankfurt, Sankt-Petersburg etc.), a întâmplărilor trăite și a oamenilor pe care i-a cunoscut, este, în egală măsură, pentru autor un prilej de a-și face cunoscută propria viziune despre lumea contemporană, despre organizarea politico-administrativă și activitatea culturală a țărilor prin care a trecut, despre firea și despre modul de a gândi al oamenilor etc., într-o continuă și

[1] Prima ediție, tributară ortografiei latinizante specifice epocii, a apărut în 1865, fiind continuată de alte trei ediții (postume): 1910 (îngrijită de C. Onciu, cu sprijinul lui N. Iorga), 1942 (îngrijită de Șerban Cioculescu) și 1956 (îngrijită de Romul Munteanu). Despre biografia și activitatea culturală a lui Codru Drăgușanu, vezi prefața acestei a treia ediții, scrisă de Romul Munteanu, p. 5-32, ediție pe care am folosit-o și noi în analiza de față.

consecventă raportare la situația existentă în Țările Române. Desigur, această viziune aparține omului de cultură al timpului său, influențat de propriile experiențe de viață, de lecturile sale, de atmosfera epocii respective, aflată la granița dintre vechi și nou, într-o fragilă stabilitate, între războaiele europene de la început de secol și revoluțiile de la jumătatea aceluiași secol, și care înțelege, cu o înțelepciune dictată de bun-simț, distanțele sociale și de mentalitate. Din comentariile autorului, rezultă, pe de o parte, fatalitatea diferențelor istorice dintre oamenii aparținând diverselor popoare și, pe de altă parte, dorința de ridicare a maselor, de la noi și de pretutindeni, prin educație, cultură și religie.

II. Ion Codru Drăgușanu este, indiscutabil, înzestrat cu o fină capacitate de a vedea realitatea lucrurilor și a oamenilor din jur. Autodidact, cunoscător de limbi străine, inteligent și cu un rafinat simț al umorului, pe cât de ironic, pe atât de autoironic[2], își construiește un personaj cât mai aproape de realitate, fără prejudecăți, care observă, pe baza propriilor experiențe, lumea din jurul său, cu grijă față de detalii și cu o evidentă dorință de a fi cât mai sincer și mai realist. Deși are conștiința apartenenței la spațiul românesc, tot ceea ce spune și face îl transformă într-un adevărat „homo europaeus" prin normalitatea efortului său de integrare în lumi, straturi sociale și mentalități diferite, prin conștiința diferențelor și prin dorința de depășire a acestora. Influențat de „cultura luminilor", Codru Drăgușanu își arată, în plus, prin memoriile sale, bunul simț de ardelean din centrul țării, născut și crescut într-o familie de țărani liberi (boieri-grăniceri), doritor să cunoască oameni, să experimenteze lucruri și să vadă locuri noi, îndrăzneț și consecvent, optimist și învățând din propriile greșeli, iubitor de dreptate și de frumos.

III. O primă analiză este legată de opiniile lui Codru Drăgușanu despre atitudinea și comportamentul oamenilor din țările prin care a călătorit. Spre exemplu, ceea ce îi caracterizează pe vienezi este, în primul rând, tăcerea: „Ei nu strigă, nu vorbesc, ci numai zbârnâie pre strade, ca albinele în alvearie. Minune cum atâte lovituri cu cotul, pre strade strâmte și scure nu-i aduc în afect să facă larmă. În București, cei ce au ceva de vânzare și-o strigă pe poduri cu glas mare, asurzindu-te: aici, Doamne ferește, nu". Relieful, drumurile și orașele din Austria și Ungaria nu sunt atât de diferite ca cele din România[3]: „Afară de cetăți

[2] Iată o autoprezentare a autorului, plecând de la un proverb: „Inter vaccas bos est abbas. Mi se tâmplă literale: trec adecă de om învățat, pentru că den câți veniră cu mine nimeni nu știe ceva italienește, pre când eu den Viena-mi cumpărai gramatica și o rup de minune. Germanește știu bine, în francă m-am esercitat încâtuva, apoi poftim! să nu creadă oamenii că-s încaile popă?"

[3] Autorul menționează de fiecare dată faptul că el aparține României, pe care o numește ca atare: originar din Transilvania și frate cu conaționalii maghiari, trecut în Țara Românească, în egală măsură patria lui.

[cuvântul este folosit, constant, cu sensul de „oraș", fiind o românizare a lat. *civitas, -atis,* eventual a fr. *cité* sau a it. *città*, cu aceeași origine, n.n.], nu e mare diferența între Ungaria și Țara Muntenească. Tot acel șes neted ca și preste Carpați, tot acele colibe scunde și rău coperite, ca și în România, pretotindeni. (...) Drumurile stau cum le creă Dumnezeu cu cuvântul; nimeni, ca și în România, nu profană natura cu lucrul mânilor sale.[4] (Vindobona, decembrie 1838). Comparația dintre români și maghiari, pe de o parte, și italieni, pe de alta, este, din punctul de vedere al atitudinii față de propria țară, net în favoarea celor din urmă, fără însă ca aceasta să fie privită ca o calitate a oamenilor, ci mai degrabă ca un dat istoric: „(...) pre când ilariopoletanii [bucureștenii, n.n.] cântă *Dâmbovița apă dulce*, și maghiarii *Extra Hungariam*, italienii pot să tacă. Cei dintâi au lipsă a-și lăuda țările de bune, căci în tot minutul te convingi de contrariul, pre când aici vorbește Italia singură".

Foarte interesant este sentimentul unei lumi deschise, unde se poate călători fără prea mari restricții. Din această perspectivă, autorul se simte un om liber, cu aceleași drepturi și posibilități ca orice cetățean european: „Mediolanul e o cetate de sărbătoare și mulți oaspeți reșed aici vara, căci nu e cald preste măsură. Acum deși ca primăvara noastră, tot e iarnă și nu sunt străini mulți. Noi și câțiva angli petrecem în ospelul *Gran-Bretagna*, toată ziua în ospăț și glume, căci aci e ieftinătate, ca în București" (ianuarie 1839).

Mâncarea este discutabilă și, ca de obicei, privită comparativ: „În Viena cafeaua se servește în tăsuțe ca degetarele și nește cornuțe cât păstăriele de fasole; aci (la Milano, n.n.) tasa de o cupă, pâne albă, ce e drept nu așa de delicată ca în Viena, cu grămada, și unt proaspăt ca un muntecel la dejun, opt mâncări la prânz, ceai spre seară și cina cu abundanță, apoi vin la discrețiune, toate pre zi pentru trei, patru lire. (...) Aceste mâncări („rizotto di Milano și polenta con ucelli, adecă o specie de pilaf și mămăligă cu vrăbii fripte pre dânsa") nu le poți compara cu altuceva fără cu „magyar káposzta", „sächisch kampest", adecă varză acră cu râncezeală, delicatețe ce la noi, unde-s atâtea națiunaletăți, fiecare cu predilecțiune și-o apropriază"[5]. Într-o altă scrisoare, datată din Nisa, iunie, 1842, autorul comentează bucătăria franceză și caută noduri în papură, fără să se poată abține de la generalizări asumate: „Cuina francescă în adevăr e escelinte, dară pânea în genere nu e sărată de ajuns, pentru că nu se sară ca la noi cu sare gemă, căci în Francia e puțină, ci cu sare marină ce are gustul fad, apoi bucatele după gustul

[4] Este evidentă ironia la adresa ungurilor, pe care îi consideră, contextual și comparativ, înfumurați: „(...) maghiarii pustei, măcar că și desculți poartă pinteni, sunt așa de zăngăloși, încât ți-e greață a te uita la dânșii, ceea ce la români, fie cât de mizeri, nu se vede".
[5] Traducerile făcute de autor sunt toate, sub aparența unei maxime acurateți, pline de ironie.

lor caut să le mănânci mai reci, almintre te fac mocan, ca pre maghiarul nostru. Francul nu poate pricepe că și alte popoare ar avea ceva bun, cel puțin mai bun ca el, așa e de fanfarun". Codru Drăgușanu laudă cu jumătate de gură vinul de Champagne, „faimos în toată lumea, dară mai pretotindene mincinos. În țara lui, nu ne înșelarăm, ne se servi genuin", dar critică cidrul băut, pentru prima dată, la Montreuil, care i s-a părut „vin altmintre tare, dară cu gust oțețit. E numai surogat de vin, ca în Germania cafeaua de secară". În drum spre Napoli cu vaporul (iulie 1842), a trăit succesive experiențe neplăcute datorate vremii și neobișnuinței, care au culminat cu o tragedie culinară, trăită de un om cu o relativ bună experiență în domeniu: „Mâncasem biscoți de Brașov încă den tinerețe, biscoți franci *à la cuillère*, biscoți angli serviți cu ceai, cunoșteam gustul macaronilor cu caș de Parma, cu suc de carne și înecați în unt proaspăt. Biscotul marin seamănă în virtute ca fierul oțelit, altmintre e cocă nesărată, ca pânea francescă; macaronii lui signor Corbo mi se serviră fierți în apă simplă, presărați cu brânză mucedă și ilustrată de streapezi, stocofișul, o specie de talpă ce se vinde cu pundul, atât de aromatică, cât să-l miroși den coasta toscană sau den Sardinia pierdute în orizuntele depărtat, apoi un vin dulce și fad fără probă de putere". Cât despre obiceiurile culinare ale englezilor, autorul face o expresivă sinteză astfel: „Anglul e națiunea cea mai mâncăcioasă pre pământ. Dimineața cum se scoală bea ceai sau cafea, la zece ore antemeridiane mănâncă un beefsteak și bea bere, prânzește în formă la două, repetește ceaiul la cinci pomeridiane și nu lipsește a cina cumsecade la nouă seara, dară apoi mai urmează adesea punci" (Londin, septembrie, 1840).

La Milano, conversația se purta „italienește și francește, de germană nu va să audă nimeni, crez că și cine o știe nu spune, fiindcă italianii urăsc pre germani foarte, și de aici vine că, deși par a fi blânzi, pre stradele cetății lor tot la cincizeci de pași e o sentinelă militară. Am văzut feciori români în garniziune și cu rară plăcere am conversat românește cu dânșii așa departe de patrie". (Mediolan, ianuar 1839). Din context rezultă o oglindă fidelă a relațiilor nu foarte prietenești dintre italienii din nord-est și vecinii lor austrieci[6]. Câțiva ani mai târziu și într-o cu totul altă situație, iată caracterizarea comparativă a unui alt oraș european (Sântu Petrupole, prier 1843): „Ca toată Rusia, mai ales Petropolea e numai o specie de castre militare și, cum am zis de Roma, că den publicul stradelor 95 percente sunt popi, așa se poate zice în Petrupole că-s 95% soldați (...)". De asemenea, în timpul unei opriri la Pesta, în 1839, autorul a ieșit „la preîmblare" cu căpitanul italian al corabiei care îl adusese acolo: „mersem într-o

[6] Pe de altă parte, autorul apreciază faptul că „den firea lor sau den împrejurările politice, nu știu bine, supușii austriaci [locuitorii din nordul Italiei aflat sub administrație austriacă, n.n.] sunt mult mai serioși ca ceilalți italiani, însă și mai bărbați și mai avuți mi se văd".

specie de casină a cetății, unde se află multă junime studioasă, între care și doi compatrioți transilvani. Cu aceștia intrai în conversațiune după a lor provocare, văzând că nu mi-e Transilvania străină, deși nu le spusei că-s chiar transilvan. Se mai apropiară și alții auzindune vorbind cât italienește, cât românește și în fine se întinse conversațiune generale germană, ca toți să ne înțelegem".

Cu aceeași ocazie, aflat la un ospăț, comentează cu străinii comeseni despre asemănările dintre Ungaria și România în privința libertăților politice și a practicilor boierimii, cu observația că „în Ungaria poți vorbi den rărunchi în contra guberniului, tocmai ca și în București. Altceva e a scrie în ziare publice, căci acestea-s supuse unei cenzuri foarte aspre": „Aflai că magnații maghiari, ca și boierii români, merg de-și delapidă averea în țări străine, dară nu prea le e iertat a cerceta Parisu ca boierii noștri, nice a-și face studiile la universitățile liberale germane". În compensarea unei asemenea lipse, autorul speră că ambele popoare, maghiarii și românii, vor depăși „datele primitive" ale propriilor îndeletniciri și cutume: „Deși în toate este privințe [ritmul lent al progresului în viața politică, economică, administrativă și socială, n.n.], maghiarii seamănă bine cu boiarii noștri, ei totuși de curând parcă făcură un pas mare spre înaintare ... Dacă ungurii, vecinii noștri, den lungul somn al inerției începură a se deștepta și-s însufleți de reforme, e bună speranță că boiarii noștri nu vor rămâne înapoi, mai ales dacă se vor strădui a-și câștiga cultura științifică ce le lipsește cu totul și cu care mulți maghiari sunt dotați. În cultură, ca și în natură, imitezi pre vecinul mai curând ca pre depărtatul, și ține [sic!] pas mai ușor cu cel ce merge încet, ca cu cel ce fuge". Aflat la Napoli, în iulie 1842, își menține o anumită rezervă față de comentariile politice, sugerându-i destinatarului său fictiv să evite eventuale „aluziuni", „că și așa cred oamenii că-s spion franc. (...) aici e locul a-ți ține limba între dinți în legea anglului, nu să latri verzi și uscate, ca în Francia, unde poliția ascultă tot felul de espectorațiuni cu indulgență, ca să afle opiniunea publică, fără a te supăra pentru aceasta".

Sentimentul de normalitate a diversității umane, instituționale, arhitecturale europene transpare și cu ocazia călătoriei în Suedia (epistola din Baden-Baden, iulie, 1840), la Stuttgart, unde „fiind duminecă, mersem în vecinătate pre colnicea Rothberg la o capelă rusă de arhitectură grațioasă greacă, ce fu rădicată pentru o principesă den familia imperiale rusă și ascultarăm liturghia după ritul nostru". Profită de acest moment de relaxare culturală și comentează despre „toate naționalitățile aici cu uzură reprezentate, apoi cându-s oamenii fără treabă se arată firea fiecăruia în „negligé" (cum am zice nespălat, n.a.). Portretele „intimilor"

săi sunt un amestec de sinceritate și de ironie, iar printre rânduri sunt completate de mici, intenționate (dar imediat atenuate) „răutăți" umane:

„Mister William esquire: E secretar privat al unui sol rus și stau cu dânsul în relațiuni cât se poate de amicabili. Caracteriul anglu se arată la dânsul în toată ocaziunea, căci despre germani aici în țara lor, unde el e oaspe zice numai: „ești străin". Anglul, adecă, vrea să fie pretotindeni acasă, nicăire străin și are oarecum dreptate, căci nu știu care stat n-ar fi dator anglilor".

„Don Estevan: Un spaniol înfumurat, curiar de familie al unui duce din țara sa, e nobile den provinciile basce, ce au nescari instituțiuni ca ale noastre transilvane, adecă privilegie preste privilegie. Și acesta mi-e cunoscut, dară-mi caută mult timp preste umeri și-mi vorbi tot de bravurile antecesorilor săi, până-mi luai osteneala a-mi arăta și eu genealogia esact în modul următor fără a finge ceva după cum tu bine știi. (...) După ce spusei lui Don Estevan cu câte venerabile piei de câne mă pociu glorofica (sic!)i se mai întinseră zbârciturile feței, mă tractează de egal și nu-mi refuză *pinta* de vin, când se tâmplă să i-o oferesc după moda noastră patriotică, care aici nu e în uz; dară la familiaritate perfectă nu o adusei cu hidalgul (nemeș span) meu - că e preste putință cu un spaniol. (...) Lumea s-au schimbat foarte și azi spaniolul are numai sumeția goală ca posunariul său și ca vistiaria reginei Maria Cristina".

„Signor Bartolomeo știe toate operele lui Rossini și Bellini de rost și le cântă cu nespusă dulceață, încât nu ne-am mai despărți de dânsul, dară să te ferească Dumnezeu a-l vedea o dată în furia proprie fiilor sudului, italianilor. Numai ieri mi se tâmplă. Tocmai pierduse toți banii la ruletă. De cându-s n-am auzit vociferațiuni mai scandaloase, ca în gura estui om: „Dio cane, Porca Madonna, Santi coglioni" și alte impietăți, cum îngiură numai surugiii în Țara Românească".

Sergiu Ivanovici. „El ne delectează cu imnoranța ce arată la toată vorba, mai ales comentând pre Agathanghel despre impietatea beserecei ortodose și despre mărirea imperiului slav. Trebuie să știi că muscalul e foarte deștept den fire și imită minunat, însă clasile inferioari n-au ocaziune de a se instrui, fără în țări străine".

Sinteza comparativă pe care o face autorul despre reprezentanții popoarelor europene este, în ciuda aparenței de subiectivitate, realistă și foarte expresivă, surprinzând caracteristicile esențiale: „Muscalul are credința tare în autocratul său atotputinte, ca francul în națiunea sa cea mare și glorioasă, anglul crede în bani și e superb cu suprema desteritate a diplomaților săi, cari poartă lumea de nas cu adâncă finețe. Italul vegetează politicește, dară respiră în viață artistică,

pre când ispaniul nice una nice alta, ci trăiește cu reminiscințele gloriei trecute". Sincera dezamăgire legată de situația propriei națiuni, exprimată în finalul acestui tablou („Noi oare cu ce ne-am putea mândri?") este compensată tonic și autoironic de avantajele excentricității de tip oriental pe care el o afișează, cu bună știință, pentru a se afla în centrul atenției damelor: „Am între altele un costum semiorientale care face furoare când ieșim la promenadă campestră cu un ciopor de copile. Când mă acutrez cu fesul grecesc ornat cu ciucur de fir până la umăr, apoi altmintre în barșiun de mătase, nu numai oglinda-mi face complimente, dară toate domnișoarele-și dispută prerogativa de a mă avea cavaler".

Atitudinea locuitorilor Europei față de frumusețile naturale și cultura artistică a țărilor din care fac parte este și ea privită comparativ, rezultând de aici impresia, confirmată, de altfel, până în prezent, că Europa este pe cât de diversă, pe atât de asemănătoare. Spre exemplu, iată cum se raportează la aceste realități italienii și elveții:

„Nice o zi să nu se descopere o sumă den rămășițele strălucitei cetăți (este vorba, evident, de Roma, n.n.). Italianii conservă aceste spolie cu religiozitate, nu însă pentru memorabilitatea istorică, nice den respectul antichității, ci den vilul interes. Romanii întrețin ruinele, ca cerșetorii ranele sale, spre a îndemna trecătorii la îndurare" (Roma, faur, 1839).

„E mare diferență între italieni și elveții, ca și între ambe țările, dară într-un respect și seamănă foarte: și unii și alții trăiesc mai ales din șarlatanism. Italienii trafică cu arheologia și elveții cu frumusețile naturali ale țării lor (...)" (Thun, august, 1843).

Codru Drăgușanu nu ține cont de niciun tipar cultural sau de vreo prejudecată în analiza realităților, umane și instituționale, pe care le-a întâmpinat în peregrinările sale. Spre exemplu, caracterizează diversele popoare, cu bunele și relele lor, iar mesajul care rezultă dintr-o asemenea atitudine este acela de asumare a unei poziții de egalitate culturală, dată, în primul rând, de sentimentul apartenenței la ceea ce putem numi „homo europaeus". Din punctul lui de vedere, locuitorii Romei „sunt cei mai aprigi lotri și briganți în lume, iară ce nu e brigante cu puțină escepțiune e cerșetor" (Roma, faur, 1839); la întoarcerea spre casă, el și însoțitorii lui au fost păziți de jandarmi, la fel ca în călătoria din „statul papale", „căci aici mai mult ți-e asigurată viața de veci, ca cea mizeră, temporară, ce toți ți-o atacă, ca mai curând să te bucuri de eternitate"; relația cu religiile creștine existente este obiectivă și egal critică, autorul având respect „de orice beserecă": „cultul catolic e pompos și impozante (...), dar mie nu-mi plac ceremoniele lui, pentru că se produc cu pre mare exactitudine și minuțiozitate ostenitoare. Nu-mi place însă nice simplitatea uscată a protestanților, care încă avui ocaziune, ici cole, a o

cunoaște"; „poporul nostru e religios, cultura lui poate purcede numai den beserecă; aici dară trebuie să aibe model de estetică simplă, de ordine esemplară și de economie la toată proba, ca să aibe ce imita într-ale sale acasă"; [Ceremoniile ritului luternan] „sunt de tot simple, cam ca ale luteranilor noștri, observai totuși un ce curios, că pastorele foarte des repeți o ectenie scurtă den liturgia sântului Ioane-Gură-de-Aur, se citiră molifte lungi, ca la noi răsăritenii, apoi pre lângă imne acompaniate de organ urmă o predică foarte rău declamată și adormitoare - las'că poate unde nu-i pricepui altele, fără den când în când vorbele: *Lord God*").

De asemenea, trecerea dinspre Germania spre Franța s-a făcut „fără multă șicană den partea vămei france, altumintre rău făimată în străinătate" (Parișii, august, 1840)[7], în ciuda caracterului „minunat" al francilor, „poporul agricol, mai mult ca aiure are în față întipărită grigea și ruditatea nedespărțită de această clasă a societății pretotindene, semne ce contrastă emininte cu fina aparență și frivolitatea cetățenilor urbani, a căror soarte, oriunde, e mai ferice" (ibidem); aceeași soartă o are și „cetățianul" (adică „orășeanul", prin calc structural după fr. *citoyen*, n.n.), care „șede înghesuit între ziduri, se îmbată de putoarea fabricilor unde e ocupat, se îneacă de pulberea stradelor strâmte și lipsite de aer curat" (Vindobona, decembrie 1938), fapt ilustrat de cele „patru sute de mii de suflete" din Viena, „sărace suflete puse claie peste grămadă", care, pe străzile „ca nește crepături între stânci", „bușguie, pedeștrii, epeștrii (sic!) și în trăsure de toată specia, așa de îndesat cât cugeți acum, acum se turtesc unii pre alții, ce totuși nu se tâmplă!" (ibidem); „poștaliunii (vizitiii, n.n.) lombardo-veneți aduc binișor cu *Schwager-ii* tăcuți și flegmatici germani, care pentru toată lumea n-ar ieși den treapetul ordinar, așa-numitul *Kaiserlicher Trab* nice pentru *Trinkgeld-ul* duplicat" (Mediolan, ianuar 1839) etc.

Pe de altă parte, în ciuda unor diferențe tratate cu superioară ironie („șchioapătă numai în privința pedepselor corporali, pentru a căror abolire n-au venit timpul - după spresiunea boiarilor legislatori"), „justiția criminale (din Țara Românească, n.n.), den altele destul de parțiale, e totuși europeană, modernă, nu recunoaște tortura, nice confiscațiunea bunurilor, apoi nice dreptul statar. (...). Legile criminali sunt den altele uniforme pentru toți, nu ca la noi în Transilvania, unde omorul unui nemeș costă 200 de florini, al unui libertin 40 florini și al unui iobag 20 florini. (...) Oricum, justiția criminale ar putea fi model Transilvaniei: apoi aci nice se comit atâtea crimini și lotriele oarecând faimoase s-au stârpit cu totul" (București, mart, 1840).

[7] Pe de altă parte, problema „pasului" (a pașaportului) era deja „rezolvată" în Anglia: „omul nostru ne spuse că asemenea institut e necunoscut în Anglia, ci e numai lusul continentului. În adevăr nice o piedică mai urâtă pentru călători ca această carte de siguranță, inventată spre speculă, cu care pierzi nespus [de] mult timp" (Londin, septembrie, 1840).

Pentru călătorul român, obișnuit cu medii și cu oameni diverși și având ca unic argument substanțial, pe lângă buna creștere familială, autoeducația, totul este comparativ, în funcție de contextul spațio-temporal. Astfel,

(anglul) „nu e speculante de nevoie, ca alte națiuni, ci speculante de condițiune, și așa toate i-s cu putință" (Londin, septembrie, 1840),

„la început în Francia toate în cea mai bună ordine, mai presus ca în Germania, dară venind den Anglia, deodată ți se pare că ieși den palațiu și intri în bordei, așa e insula aristocrată pe lângă contininte", „cum că francul asemănat cu anglul are caracter ușurel, se recunoaște și dintr-aceea că în Francia tocmai ca la noi pretotindeni afli mobilie defectuoase [imobile, n.r.], ochi de ferestre sparți, cuțite ce nu taie, uși ce nu se închid bine și alte multe, dară în Anglia, ferească Dumnezeu, nu: acolo toate sunt întregi, derese sau cârpite, încât nu te poți plânge. Apoi când afli ceva defectuos și faci observare, anglul se roagă de iertare, dară francul îți ține o predică - căci e limbut, act de curtesie nu prea lăudabile, dară e în firea lui - el nu se înclină oaspelui", „tocmai ca în Germania cu cunoscutul *gleich-gleich*, așa pați și în Francia - nimeni nu se ține de cuvânt. Anglul den contră defige secunda când să-ți plinească voia acurat și nu-ți rămâne datoriu", „caii angli merg în pas, cei germani în trepăt, cei franci în galop și poșta românească a domnului Tache Zisul în carieră, adecă în fuga mare, fără diferență în timp și distanță" (Parișii, ianuar, 1841),

csárdás-ul maghiar „în grad superlativ e divin" în comparație cu *cancanul* francez, „această batjocură în centrul civilizațiunii europene, la francii atât de estetici în toate uzanțele sociale" (Parișii, faur 1841),

limba franceză „e ca și universale, și nu se ostenesc, ca noi, a învăța limbe străine, afară de cele clasice. Țara lor e mare și grasă în tot respectul, de aceea nice călătoresc în măsură, ca alte națiuni, fără căutând câștig" (Nisa, iunie, 1842),

„lazzaronii sunt trocarii napoletani. Dacă nu știi ce-s trocarii întreabă un brașovean și-ți va spune, apoi, mutatis mutandis, lazzarone și trocariu e una și aceeași viță de oameni (...)" (Neapole, august, 1842),

„ți-aș mai scrie despre Germania, că multe-mi plac ale eastei țări, dară oamenii, cu câte calități bune au, se știu face și de râs și de ură. Așa, spre esemplu, *die deutsche Ehrlichkeit* (probitatea germană, n.a.) pre care călăresc nemții, nu e virtutea de care m-aș fi putut convinge în viața practică, căci în Germania, ca și aiure, toți cu cari ai treabă se silesc a te beli cum pot mai bine, și ospitalitatea, acasă la toate popoarele barbare, să nu o cauți în eastă țară. (...) Afară

de acestea, germanii sunt învățați de spăriat, dară numai după ideea lor infailibili în științe" (Francofurt pre Mein, ianuar 1843),

cenzura țaristă în Rusia nu era nici pe departe atât de drastică pe cât era vama franceză (vezi supra): „cărțile netipărite în Rusia nu ni se confiscară, ci sigilate în pachet pre apromisiune de onoare ni se înmânară, spre a le supune cenzurei în Petrupole, care apoi într-un minut le dichiară libere", „în Rusia e mai multă toleranță religioasă ca în toată cealaltă Europă și aceasta e meritul țarilor", „muscalii în genere sunt oameni cu anima bună, foarte prevenitori către străini, și se străduiesc ca acestora să deie cât de bună ideie (sic!) despre țara și gintea lor, de comun mai rău făimate, decât în adevăr rele" (Sântu Petrupole, prier 1843),

„Anglia e mama libertății politice și ca să și-o păstreze posedă mai multe năi de rezbel ca Francia de comerț, apoi câte alte iperbolii chiar după debila mea judecată" (Londin, septembrie 1840),

francul „se vede că e de un sânge cu noi", „se interesează de tine, îndată te întreabă despre instituțiunile patriei tale, căci el este preste toate politic sau, și dacă nu e, crede a fi" (Nicea provinciale, iunie 1848),

„cu spleenul anglilor are Elveția noroc, căci acesta-i face să cerceteze frumusețile naturali, altmintre [elvețienii, n.n.] ar trăi ca vai de ei în vizuinele Alpilor" (Thun în Elveția, august 1843) etc.

Codru Drăgușanu este conștient de faptul că în Transilvania, spre exemplu, populația românească era lipsită de drepturi politice egale cu cele ale maghiarilor și germanilor, spre deosebire de „națiunile genetice" ale Elveției, germani, franci și italiani. Concluzia pe care o trage în ultima epistolă, semnată Paris, septembrie 1844, dar publicată în 1879, despre atitudinea popoarelor Europei față de români arată admirația necondiționată către Franța, recunoștința către ajutorul ei contemporan și speranța că acesta va continua și în viitor, pe de o parte, și rezerva în privința suportului din partea celorlalte națiuni europene: „anglul ne iubește ca să-i cumpărăm fabricatele (...), germanul ar dori să-i dăm loc de colonie pretotindeni cu privilegii (...). Ispanul, bine c-a decăzut, ne caută preste umăr, și așa oricăruia, pentru că nu poartă ca dânsul șaptesprezece nume de familie (...). Nu e multă speranță în italian, de nu cumva lui însuși îi vine cineva în ajutor. Polonii, un popor cavaleresc, niciodată nu se vor rădica, însă nici prea merită, căci, ca și maghiarii noștri, după musulmani sunt poporul cel mai egemonic din lume. O singură ginte în lume cere și merită stima și gratitudinea noastră: națiunea franceză". În ciuda aparențelor, concluzia lui Codru Drăgușanu nu este nici încrâncenată și nici

resentimentară: este firesc ca englezii să-și vadă, înainte de toate, propriile interese, este firesc, de asemenea, ca germanii, ei înșiși foarte divizați („germanii sunt 40 de miliuni, dar au și 40 de împărați cu mic cu mare și așa între dânșii e mai multă diferență ca între națiuni diferite", Baden-Baden, iulie, 1840), să-și continue politica colonizatoare, cu bunele și cu relele ei[8], spaniolii sunt prea departe și, în consecință, dezinteresați în genere de ce se întâmplă nu numai cu noi, ci și cu alții aflați în preajmă, iar italienii sunt un dezarmat și dezarmant popor care „bușguie de artiști" și care trăiește din reminiscențele istorice, artistice și culturale ale unui trecut mult prea îndepărtat.

Respectul autorului față de ceilalți este vizibil și în aprecierile sale asupra limbilor europene, de care avea cunoștință, prin autoeducație și experiențe personale, mai mare sau mai mică. Astfel, elogiul său se îndreaptă, în mod firesc, spre limba franceză: „nice poate fi în lume limbă mai limbută ca cea francă. Despre lucrurile cele mai puerile poți să te esprimi cu grație, cu dulceață, cu exactitate și importanță, ca cum ai tracta despre soartea națiunilor. (...) Limba francă n-are spresiuni injurioase, ci e cu totul estetică (...), apoi, când într-o limbă poți esprima tot ce voiești, ba încă cu rară eleganță, aceea e, firește, destul de avută" (Parișii, august, 1840). Despre limba engleză, pe care se pare că o cunoștea mai puțin decât franceza, germana, italiana sau maghiara, limbi cu care româna avea legături atât genetice, cât și de ordin administrativ, are impresia că „n-are sunuri plăcute, cu care suntem dedați în limbile continentale, sau că noutatea ne-o înfățoșează așa". Asistând la o operă în limba engleză, comentează depreciativ melodicitatea acesteia sau, mai bine zis, lipsa ei de armonie: „nu-mi plăcu cântul de loc, căci-mi zgâria urechile, atâte șire de vorbe monosilabe. Se zice că brevietatea vorbelor angle e acomodată pentru comanda nautică (...). Crez, dară pentru cântec nu și-o vor acomoda nicecând, armonia cere vocali sonori, limpezi, nu înghițite și strănutate, ca în limba lor" (Londin, septembrie, 1840). Prin comparație, implicită, apreciază specificitatea engleză printr-o expresie franceză: „tot ce e simplu și elegante *à l'anglaise,* adecă pre gust anglic" (ibidem). În context, nu se abține să amintească una dintre realitățile binecunoscute ale epocii, respectiv franțuzismul lingvistic predominant mai ales în societatea muntenească de salon.

Este momentul să fie amintită așteptata și fireasca implicare a lui Ion Codru Drăgușanu în modernizarea limbii române, în contextul unei perioade de schimbări și reconfigurări structurale marcate, pe de o parte, de valorificarea tradiției lingvistice moștenite și, pe de altă

[8] Un model german demn de urmat în privința învățământului este în Transilvania, unde multiplele confesiuni au organizat numeroase colegii.

parte, de orientarea spre sursele moderne de îmbogățire lexicală, cu scopul constant de desprindere de cultura orientală și de ancorare în cea occidentală latină și romanică. Alegem, spre exemplificare, descrierea componentelor unei nave fluviale: „Partea den ante, numită *rostru* (cioc), italienește *prova*, poartă un *stindard* [din it. *stendardo*], partea dinapoi, numită pupa [din fr. *poupe*], e mai tâmpă ca cea den ante, și aici e gubernaculul sau cârma năiei, un fel de prăgină lungă, ce pilotul [din fr. *pilot*] sau cârmaciul nu o lasă den mână (...). Toată naia are câteva salune [din fr. *salon*, it. *salone*] bine mobilate și prevăzute cu cele de lipsă pentru călători, apoi nescarii cămăruțe mici, numite cabine [din fr. *cabine*, it. *cabina*], pentru oamenii mai aleși, în fine, puntea deasupra, numită în genere bord [din fr. *bord*, germ. *Bord*], încongiurată de galerii sau gardeni, ca să nu cadă cineva în apă. Suirea în naie se chiamă îmbarcare, descinderea - desbarcare și călătoria pe apă naigațiune [din fr. fr. *navigation,* lat. *navigatio, -onis,* it. *navigazione*]. Naia e prevăzută cu personale [din fr. *personnel*, germ. *Personal[e]*, it. *personale*] ce se chiamă echipagiu [din fr. *équipage*, it. *equipaggio*]. Conductoriul năiei e căpitanul subt ale cărui ordine stă pilotul, economul, mecaniștii, mai mulți servitori numiți matrozi și învățăcei ce se zic mușI” (București, mai, 1839). Dintr-o altă epistolă (Bucuresti, mart 1840), descoperim, în sens invers, modul în care, consideră autorul, „românii și-au zorzonat limba, neavând pic de filolog” (este vorba de terminologia rangurilor militare): „Rangul minim, de corporar sau ductor se chiamă *unteroficeriu* (germanește); 2. serginte, sau maistru de veghe - *feldwebel* (germanește); 3. stegari sau sublocotininte - *praporscik* (rusește); 4. centurion sau lecutieninte - *poruscik* (rusește); 5. căpitan; 6. major (nemerite); 7. prefect sau colonel - *polcovnic* (muscălește); 8. generar - *spătar* (grecește). Tot așa se zice la duct - *țug*, la companie - *roată*, la regement sau legiune - *polc*; apoi câți alți barbarismi, cum: în loc de pretor sau stat-major - *știab*, în loc de garniziune - diviziune: *garnizon, divizion*, și altele, după muscali, cari, de la Petru cel Mare până azi, încă susține (sic!) denumirile germane, las că și germanii cele france. Dară apoi francii cel puțin sunt părinții artei militare!” Este evidentă, din prezentarea acestor corespondențe sinonimice, preferința autorului spre termenii împrumutați din limbile romanice, în defavoarea celor germani sau slavi.

Concluziile care se pot desprinde din această trecere în revistă comparativă a instituțiilor, politicilor, obiceiurilor, tradițiilor istorice și culturale ale țărilor europene prin care Codru Drăgușanu a călătorit, și, implicit a atitudinii și mentalității locuitorilor acestora, ca și a percepției avute de către străini asupra lor, sunt următoarele:

la jumătatea secolului al XIX-lea, un tânăr transilvan, de condiție medie, a reușit să se autoeduce și, cu acest singur și fundamental argument, să călătorească în multe țări ale Europei, din Franța până în Rusia;

tânărul peregrin și-a asumat apartenența la un spațiu cultural mixt și și-a folosit, cu mult spirit practic, în diverse împrejurări, atuurile pentru a avea succes în viață: calitatea sa de oriental insolit în compania femeilor de curte, pentru a le intra în grații și pentru a profita în consecință, calitatea de maghiar, „june literat ungur, cunoscând cu perfecțiune limbile: germană, francă, italiană, apoi binișor angla, neogreacă și rusă, den altele espert etc." (Sântu Petrupole, prier, 1843) pentru a se angaja în slujba unui principe, originea transilvană la un pahar de vin cu confrați maghiari etc.;

drumurile europene începeau să fie, așadar, deschise tuturor celor care aveau curajul să le încerce;

relațiile între statele și oamenii momentului sunt prezentate sub auspiciile tradiției și modernității: era, astfel, dominantă rivalitatea istorică franco-engleză în toate domeniile și la toate nivelurile, începea să fie valorificată, la scară mai mare, istoria în scopuri comerciale, burghezia începea, din ce în ce mai accentuat, să se întoarcă spre sine, să întemeieze și să frecventeze, treptat, stațiunile turistice, continua epoca marilor descoperiri tehnologice, era perioada de modernizare instituțională structurală (politică, educațională, bancară, turistică, religioasă, juridico-administrativă etc.) pe care au cunoscut-o, mai mult sau mai puțin în continuitate, majoritatea statelor europene, se manifesta din plin o mișcare de mare efervescență culturală etc.

Multiculturalitatea prezentă în titlul acestei contribuții rezidă, astfel, atât din prezentarea internă și directă a unei/unor realități europene în prag de trecere spre modernitate, caracterizată atât de asemănări, cât și de diferențe, cât și din reflectarea unui autor-personaj care și-a îmbogățit, cu tenacitate, experiența lingvistică și culturală și care a înțeles spiritul vremurilor în care a trăit și a experimentat.

Bibliografie

Surse

1. Ion Codru Drăgușanu, *Peregrinul transilvan*, ediție îngrijită și prefațată de Romul Munteanu, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956.

Dicționare

1. *Dicționarul explicativ al limbii române*, coord.: acad. Ion Coteanu și Lucreția Mareș, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009.

THE FEMININE IMAGINARY BETWEEN THE EURYDICE'S HUSH AND GORGON'S HARDENING

Victoria Fonari
Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova, Chișinău

Abstract: Being approached differently, the discussion of "feminine imaginary" is centered mainly on emotion. In this context, in the article, we will consider two archetypal sources which are essential in the approaching the specificity of feminine self. In the ancient optics a perspective attracts the tenderness by the image of Eurydice, the nymph loved dearly by Orpheus, who experienced the beauty of requited love, but who was poisoned in a harmful environment. The feminine appears stored in the poetical theme of memories, deceptions, and the past which closed the door. Namely this optics of Eurydice is manifested in the feminine lyrics. The feminine lyrical poetry experiences acutely the feelings of trying to follow her lover in the social labyrinth.

The other source is the one of beautiful Gorgon: she was seduced by deities, after what her rich hair was transformed in snakes, and her gaze got the power of petrification, finally she became a feminine monster. This monstrosity conditioned by misunderstanding and lack of appreciation – determines the antithesis of poetry according to Eurydice's format. Medusa Gorgon is thundering, having a direct self in the given poem. Thus, the archetype includes the perspectives of destructive femininity.

Both perspectives consider love as the dominant feature: in the first case – it has the reciprocity of feelings which determines also the convivial addiction; the second case – the indifference conquers everything.

Keywords: archetype, imaginary, myth, Gorgon, Eurydice, lyrics.

L'imaginaire constitue une révélation de l'intérieur, où la raison se rencontre avec l'émotion. La concurrence et la collaboration entre ceux-ci forment de divers contextes. Tant de l'optique des sensations, comme de celle notionnelle est difficile à insister sur l'axe de l'imaginaire féminin versus l'imaginaire masculin. Les deux sont des proportions qui se dévoilent réciproquement où planent parfois les mêmes mots, et cependant des différences physiologiques, à celles accentuées par Freud, revigorées par Lacan, disséminées des études sociaux, l'article se concentre sur l'imaginaire féminin repris de l'onde de l'empathie et des auteurs-hommes.

Tentés des études d'Umberto Eco, qui par des terminologies et des visions d'interprétation a inclus aussi ses propres textes en interprétation (à voir: Eco: 1997), se valorisant devant le lecteur visé ou non-avisé de l'optique d'une possible interprétation, nous avons procédé à la valorisation des propres textes. La relation de sujet et d'objet apparaît dans la double facette du miroir, où d'une part on dévoile les éléments artistiques et d'autre facette se remarque l'interprétation scientifique soit par le prisme dichotomique: récepteur et réception, signe et signification, image et contenu etc. Bien sûr que la possibilité de laisser la figuration en paravent lui offre une liberté du lecteur, cependant la volonté de l'auteur de persévérer à une propre interprétation constitue une modalité d'inviter dans son laboratoire de création, ainsi comme l'a fait Edgar Alain Poe dans l'article *The Philosophy of Composition* (*Philosophie de la composition*). Les étapes de la création du poème *Corbul* (*Le corbeau*) sont dévoilées dans cet étude tant par les critères de la beauté sonore de l'idéal artistique ainsi comme la connexion entre le plaisir de motiver le lecteur par l'atmosphère du mystère et de dévoiler l'habilité artistique.

Il est à mentionner qu'une imposition interprétative est propre aussi à l'écrivain Emilian Galaicu-Paun. À la fin du livre *Poezie de după Poezie* (*Poésie après poésie*) il reproduit le journal d'écriture – de pensée de son poème *Vaca* (*La vache*), qui se réalise avec le but de séparer le temps propre créatif du temps empirique du lecteur culte, qui se propose à toucher l'affirmation de Durrell: „Écrire un poème c'est comme on essayerait attraper un lézard sans lui rompre la queue". La discussion virtuelle entre les citations de divers auteurs continue dans les pages de ce journal de création (À voir: Galaicu-Paun: 1999, p. 261-278).

Certenement que son interprétation dirige le lecteur, le surveille pas seulement par les éléments artistiques du texte. C'est aussi une invitation d'entrer dans la texture du propre texte. Il semble de lui inviter à être partie de sa création. Avec tous les plus (l'invitation dans son propre laboratoire, l'identification des problèmes qui ne sont pas relevés toujours pendant la lecture, l'accentuation du dialogue entre l'écrivain – l'œuvre – le lecteur) dans le cercueil de la compréhension, la possible polémique entre le sens de l'auteur et celui du lecteur et les désavantages (oppression de l'opinion du lecteur, ouverture de l'interprétation de l'écrivain pourraient générer de même la clôture de certaines interprétations, la réduction ou le resserrement du sens par rapport au temps social dans lequel a vécu l'écrivain), j'ai considéré que la prérogative d'investiguer est supérieure à celle de la nier en plan passif. Tenant compte

de deux hypostases vu qu'une interprétation antithétique pourrait permettre une autre dimension de propres textes lyriques.

La discussion «La lyrique féminine» se concentre sur l'émotion traitée différemment. Je ferai référence à deux sources archétypales, que nous considérons comme essentielles lorsque nous approchons le spécifique de l'ego féminin. Dans l'optique ancienne une perspective attire la tendresse de l'image de l'Eurydice, la nymphe de laquelle était amoureux l'Orphée, qui connaît la beauté de l'amour mutuel, mais qui meurt empoisonnée dans une circonstance malheureuse; une autre est celle de la belle Gorgone, qui s'est laissée séduite par les dieux et puis ses cheveux riches se transforment en serpents et le regard obtient la force de la pétrification, en conséquence se transforme dans un monstre féminin (parmi d'autres, les Grecs incluaient aussi parmi ces monstres d'origine féminine le Sphinx et la sirène). L'archétype comprend les perspectives de la féminité détruisante. Selon quelques variantes, Gorgone était une belle jeune fille, punie par Athènes, qui l'a surpris pendant l'amour avec Poséidon. La déesse l'a maudit qu'elle soit laide.

Eurydice connait l'éternité poétique par le chant triste de l'Orphée, qui faisait plaindre même à Hadès, seigneur du monde des morts. Sa mort sombre et éclaire la création artistique qui relève comme sources d'inspiration la tristesse, la douleur, la séparation éternelle liée à un amour mutuel. Son image signifie le symbole de l'inspiration féminine: qui n'agit pas, mais détermine à agir, qui vit seulement la jeunesse physique, émotive, sublime. Il existe de nombreux ouvrages dans lesquels le personnage masculin devient conscient du grand amour seulement après la mort de la femme: Othello et Desdémone à Shakespeare, à Lermontov le personnage de la Mascarade ou le Bal masqué, en Aleph Borges commence avec le conditionnement des recherches avec la mort de sa femme. Le féminin apparaît conservé dans le monde des souvenirs, des déceptions, du passé dont la porte s'est fermée. Exactement cette opinion d'Eurydice se manifeste dans la lyrique féminine: „Trop rarement / mais on peut / voir l'autre face de la Lune / cachée de l'oeil terrestre / Tout à fait rarement / Mais parfois c'est possible / d'embrasser / des rayons du soleil / Et même si en hiver / Il gèle / les étoiles fleurissent / seulement pour ceux qui voient le ciel / La lune change son apparence / seulement pour les amoureux / Il pleut seulement pour les affectueux / Les branches grincent seulement pour les craintifs / Il neige ... seulement pour les enfants / Et seulement la vie est pour chacun" (*Rarement*).

La poésie lyrique féminine vit de manière aigue des sentiments d'essayer de marcher sur les traces de son bien-aimée dans le labyrinthe sociale. La confiance parfois trop grande, la mise sur son intelligence et l'inconfort de la désillusion lorsque est vérifiée est ressentie dans l'actualité. Peut-être le retour de l'idée du mythe a d'autres connotations qu'en présent. Pour le présent le retour est la tendance des hommes d'essayer l'amour de la femme, et pas de le garder. Le jeu imposé par Hadès est dur, mais transposée vitalement, ainsi comme l'existentialiste de Camus a apporté à Sisyphe dans le monde des travailleurs, aussi Eurydice dans la perspective de la famille, les obligations domestiques et le travail, n'a pas des forces d'être justifiée par le contrôle du regard. Elle nécessite l'épaule de l'appui, le dos ne signifie pas de séparation, dans ce cas-ci le dos de l'Orphée signifie de confiance. On remarque aussi la tendance de voiler la femme dans son esprit sélénien: l'homme constitue la franchise, la femme – l'esprit diplomatique qui donne la commodité d'être ensemble. Mais la compréhension est nécessaire pour les deux. Même si ils la perçoivent différemment. La poésie féminine de l'optique de cette image concentre le mystère de la paupière d'Eurydice. Les mots ont le pouvoir du silence, sont encodés, les images sont allégoriques, est la poésie qui enveloppe la douleur, la mort, la séparation. La poésie *Les étoiles pleurent* tend vers la lumière, mais se perd dans l'obscurité:

„Les étoiles pleurent
Leurs larmes chantent dansant dans la chute
Dans la vaste clepsydre
Où l'instant se prend pour le nombril du monde.

Les étoiles pleurent,
S'inclinent devant la vie
– arbre d'olive –
En baisant sa racine,
Elles viennent pour l'admirer
Les étoiles apparaissent / disparaissent
La vie est unique"

C'est une poésie qui révèle l'importance de l'homme dans la vie d'une femme, mais qui jamais ne reconnaît ça directement. C'est la poésie qui provoque, suggère, aigue, dramatise, espère.

Eurydice transcende les échecs de l'homme dans son âme. Elle est celle qui *Parmi les vagues* dépose par l'ombre ses difficultés, s'assume à elle-même / cumule les douleurs, les angoisses, les tristesses, pour le regard en avant d'Orphée : „Je sens / Comment tu penses en siècles / Je sens / Comment tu me respires en espaces / Je sens / Comment tu me touches par le son / Je sens / Comment tu me crées des ondes / Je sens!". Elle devient sa culpabilité, la culpabilité de ne la protéger pas jusqu'à la fin (final) – on sait que l'Orphée pouvait traiter à travers la musique, respectivement il avait des capacités de la sauver de l'empoisonnement, mais la perd aussi la deuxième fois au moment du retour de son regard, la seule condition pour la sortir du monde des morts et de la ramener à la vie. Le trait d'Eurydice de n'être pas directe offre la chance à son trait direct (elle provoque Orphée à agir), son silence pour sa chanson est son ombre pour sa lumière.

Un autre type de poésie révèle l'esprit de Gorgone – la beauté qui a souffert beaucoup. Cette monstruosité conditionnée par non-entente, non-appréciation – détermine l'antithèse de la poésie selon le format Eurydice. La Méduse Gorgone explose, dans cette poésie l'ego lyrique est direct:

„ Avec le rimmel de mes cils
je dessinerais sur ton corps
le ciel étoilé
Avec mon rouge à lèvres
je créerais un crépuscule / ou peut-être
un lever de soleil
qui t'embrasserais (enflammer)
tu deviendrais plus suspect
que le carré de ... (Malévitch)
Tu aurais ton soleil
Du contour de mes lèvres
et les rayons seraient la caresse
dont tu rêves"
(*Peinture*)

Les émotions sont phénoménaux, elles ne sont pas cachées, touchant jusqu'à la destruction. La haine, le mépris, le sarcasme sont propres à ce type de poésie. La vie a laissé son empreinte, l'hideux explose. L'amour qui connaît malédiction transforme l'intérieur de la

femme, qui, selon l'interprétation antique, connaît la beauté primordiale. La force de la pétrification vient comme un symbole des sentiments qui ont été jetés à vue de tous, cette extraversion de l'ego féminin fait que son cri soit démonique, un tsunami qui détruit tout dans son chemin. Mais cette égalité n'est pas identique. La pétrification par le regard montre la force féminine dans la lutte avec ses propres angoisses, et aussi d'autres, qui les superpose à son propre être:

„ Ton désir
Envahit (pénètre) mes pensées
Mon indifférence
Ne concorde pas avec tes intentions
Ton regard
Se reflète dans mes yeux
Ma parole est en antithèse avec
ton interprétation
La volupté de mon sourire
est unique
– l'admiration pour ce tango à toi"
(*Ton désir*)

Par rapport à l'Eurydice elle ne suit pas un seul homme, elle se sent forte pour défier les lois au sens de tenter beaucoup de gens à voir. L'horreur qui broie son âme le fait digérer à tous avec son regard, indépendamment de l'âge, de l'origine, de sexe. L'esprit rebelle comprend la dynamique du mot à volume maximum d'hertz, avec des images en couleurs qui hypnotisent dans un jeu de fils de laser. Ce qui coupe le vif, qui sort l'éternelle de chaque personne la pétrifiant, elle, dynamique rend les autres statiques. C'est la réaction au sarcasme, à l'ironie. Le malaise est inévitable pendant ces lectures: „Rêves-tu me rencontrer / Voudrais-tu que je t'aime / Mais tu reconnais: / As-tu peur de souffrir? / Que pourrais-je te dire? / Tu m'amuses – / Tu demandes de la sureté dans l'amour! / Tu ne veux pas avoir des émotions négatives / La peur te trahit: / Tu prétend aimer / Mais à quoi bon souffrir? / Calme-toi, l'amour peut encore attendre... / Sois heureux: / Eros a ramassé ses flèches dans son carquois / Et t'a laissé seulement l'idée" (*L'ordre sentimentale*).

Robert Graves analysant le parcours de ce mythe lui détermine comme à l'un de la lutte entre la société matriarcale et celle patriarcale. Les priorités de la conduction sont mises en

évidence aussi par les sociétés féminines des temps anciens qui voulaient se réunir excluant la présence de tout homme. En cosmogonie, la lune pleine est désignée par les orphiques la *tête de la Gorgone* (voir: Graves: 1958).

La pétrification à Noica contient la verve de l'automatisation. Ainsi, les relations Il-Elle, le philosophe dit: «Il, celui qui contemple, sait, comprend – n'agit pas du tout. Il n'a pas qu'une arme, qu'il utilise seulement au début: le retard ou le refus. Une fois pris d'amour devient un automate. Elle seule est vraiment vivante » (Noica 2013, p. 74).

Le moment admiratif il l'a vécu il l'envoyant, le multipliant à tous, le modeleur et l'artiste Gianni Versace (1949-1997). L'image de la Méduse Gorgone devient le logo souhaité. Déjà à Baudelaire nous observons que la pétrification du regard constitue la force de l'amour semblable à un éclair de l'essence humaine. Il est le beau possessif qui subjugue, attire, domine. L'hypnose de l'artiste transcende dans la perception de la réalité de l'optique de l'espace onirique de ses propres idées. Ce réseau de l'imagination capture aussi les lecteurs, au moins lors de la lecture, mais l'admiration pourrait continuer aussi après cela.

Dans ce contexte, il reste une indifférence qui implique ou qui se crée des aspirations des gens d'art. Pourquoi nous avons fait cette correspondance? Ainsi comme Versace imprime la tête avec des forces pétrifiantes sur tout qu'il considère comme essentiel: porte, pavement, vêtements, accessoires, ainsi la poésie qui prend un ego féminin qui délibère, a son attraction inépuisable.

Il est difficile à deviner si le héros Persée a été attiré de Gorgone, mais c'est sûr que faisant sa décapitation, il assiste à la naissance de l'ailé Pegasus et du géant avec épée d'or Chrysaor. Dans cette embuscade ontologique nous percevons une coagulation entre le vol et la souffrance. Le symbole de l'inspiration est le cheval ailé Pegasus, ludique et inquiet – une expression de la liberté artistique vient quand il veut et à qui veut, alors l'origine de l'inspiration, avec sa force exaltante, éclate de la douleur, de la déception, de la mort, de l'amour rejeté, personne endurcie qui cache tous ses sentiments, endurcissant les autres.

En conclusion, Eurydice est celle qui enchante, tend à la vie, mais se trouve dans l'ombre, leurs permettant se manifester à d'autres, elle conservera la féminité comme source d'inspiration. La Méduse Gorgone est celle qui nie l'émotion, parce qu'elle a vécu la désillusion, a souffert le désespoir total, elle connaît l'automatisme de la pétrification. La méthodologie lui permet de jouer avec les corps, qu'elle voit comme une libération est le grand mal - la dépendance. Dans les deux optiques l'amour est un dominant: dans la première –

détient la réciprocité des sentiments, qui déterminent aussi la dépendance conviviale; dans la seconde – l'indifférence vainc tout.

Bibliographie:

1. Eco, Umberto. *Şase plimbări prin pădurea narativă*. Constanţa: Pontica, 1997.
2. Galaicu-Păun, Em. *Poezie de după Poezie* (Ultimul deceniu). Chişinău: Editura Cartier, 1999.
3. Graves, Robert. *I miti greci*, 1958 [15.04.2013]. Disponible:
4. http://www02.unibg.it/~medusa/index.php?pag=Tema&dx=Percorsi&id=Femminino%20(Fertilit%E0/%20Distruzione)&f=
5. Noica, Constantin. *Eseuri de duminică*. Bucureşti: Humanitas, 2013. 114.
6. Poe, Allan Edgar. The Philosophy of Composition [05.12.2013]. Disponible: http://ebookily.org/pdf/edgar-allan-poe-the-philosophy-of-composition-analysis.

THE PARADOX OF PARODY: "AMONG (SCHOOL) CHILDREN"

Dragoș Avădanei
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The two texts that are discussed together in this paper are "Among School Children" (1928) by William Butler Yeats and "Among Children" (1991) by Philip Levine. While the problem of whether the latter is a typical parody of the former is viewed as secondary in importance (spoof, send-up, pastiche, imitation proper, squib… are other alternative concepts), the main focus is on how the same type of quest (incidentally, any school is part of a journey toward knowledge) results in completely different views on the relationship between poet and his "object" (an experience in one case, an experience and another poem in the other); and this is given by the great differences between the two authors and their respective cultural backgrounds.

Keywords: Yeats, parody, quest, modernism/postmodernism, Levine, paradox

In 1928, at the age of sixty-three, Yeats (a member of the aristocratic Anglo-Irish minority of Ireland) published his—arguably—best volume of poetry The Tower, including the often anthologized "Among School Children"; born in 1928, the American poet Philip Levine (of Russian-Jewish descent and working-class background), at sixty-three, i.e. in 1991, published his collection What Work Is, including his "American response to Yeats' poem"(Alix Wilber)—"Among Children." With his spiritualist, theosophical-mystical-occult and astrological inclinations and experiences, Yeats would have seen some mysterious workings of fate or destiny in these coincidences. Whatever the case, the two poems can be regarded in their intertextual co-existence in English, whether the second be considered a parody of the older poem or anything of the kind; by which we mean that it might be a spoof, a send-up, a lampoon, a squib, a hoax, a burlesque, a pastiche, a take-off…, and this requires some clarification, i.e. discrimination among synonyms.

Parody is the generic term (Gk. para=beside, counter, against + oide=song, i.e. a counter-song) that covers such famous examples (very often more famous than the originals they imitate) as Cervantes' Don Quixote, Samuel Butler's Hudibras, Jonathan Swift's Gulliver's Travels and A Tale of a Tub, Henry Fielding's Shamela , Alexander Pope's The

Rape of the Lock and The Dunciad, Jane Austen's Northanger Abbey,..; in the twentieth-century, and especially in postmodernism, it came to be a central artistic device (with such an extreme example as Borges' 1939 parody of a parody in "Pierre Menard, Author of Don Quixote"), so that Mikhail Bakhtin could regard parody as a natural development in the life cycle of any genre (one cannot help wondering about what follows next).

The basic connotations are those of imitation and oblique commentary, but also polemical allusiveness, as well as irony, ridicule, trivialization or mockery and satire (though a great parodist, Vladimir Nabokov, thought that "satire is a lesson, parody is a game"). In other words, parody is by no means necessarily satirical, and it can be done with respect and appreciation of the subject (author, work, genre, period) involved, without being a heedless sarcastic attack; while exposing the tricks of manner (mannerisms) and thought of the original, parody cannot be written without a thorough appreciation, without a complex understanding that comes from painstaking imitation. As a result, again, it may not include ridicule or comic effect (Levine's poem), and there is also something like a blank parody (Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Tom Stoppard's 1966 absurdist play), where the more recent creative effort (Joyce's Ulysses or Eliot's The Waste Land are other examples) is simple recontextualization, re-writing from a different perspective. Consequently, it is closest to pastiche (imitation or fragments from the original sources), or take-off (good-natured, mild satirical departure), leaving the coarse humour and the scurrilous attack to the lampoon and pasquinade or squib, the practical joke type of deception for the spoof, the grotesque low comedy for the burlesque, distortion and absurdity for caricature or travesty.

The next obvious question refers to the relationship between the two (or several) authors; and, not only in view of the two texts we have in mind, one could not imagine two poets—or personalities—that are more different from one another than Yeats and Levine; so, while there may be no real surprise in one of them parodying the other, the slant perspective in the second is more like an invitation for us to see what could have been parodiable (we may have just invented a word here) in the former; and this is the implicit (now explicit) purpose of this paper.

William Butler Yeats (1865-1939), son of painter, philosopher and orator John Butler Yeats, showed an early interest in mysticism, spiritualism, astrology and the occult on one hand, and Irish folklore on the other, both of which influenced deeply his literary activity. He was gradually going to develop out of them a personal symbology (the rose, the cross/rood, the

lily, the star, the swan, two trees, the tower, a winding stair, the interlocking gyres…) in which critics also found such diverse roots as those of French symbolism, Edmund Spenser, Percy Bysshe Shelley, William Blake, the Pre-Raphaelites and Emanuel Swedenborg (plus that of the Japanese Noh theatre in his plays). A permanent presence in his poetry was also that of Irish beauty and nationalist Maud Gonne, whom he met in 1889 (when "the troubling of my life began") and with whom he developed a life-long obsessive infatuation (he proposed to her—and was rejected each time—in 1891, 1899, 1900, 1901 and 1916, this time after the death of her husband, Major John MacBride).

Yeats' ample and diverse literary work, for which he was awarded the Nobel Prize in Literature in 1923, after which, untypically, he produced his major contributions, includes The Wanderings of Oisin (1889) and the essays in The Celtic Twilight (1893), followed by the poems in The Wind Among the Reeds—1899, The Green Helmet—1910, Responsibilities—1914, The Wild Swans at Coole—1917, The Tower—1928, The Winding Stair—1929, New Poems—1938, and Last Poems—1939, his symbolic cyclical theory of history in A Vision—1925, the 1938 Autobiographies of William Butler Yeats, and such plays (he was part of the Irish Renaissance connected with the revival of the Abbey Theatre in Dublin, together with Lady Gregory, J. M. Synge, George Russell…) as The Countess Cathleen, Kathleen ni Houlihan, Deirdre, On Baile's Strand, The Words upon the Window Pane, At the Hawk's Well (he had met and befriended Ezra Pound, who introduced him to Far Eastern traditions in theatre and poetry)…

For the sake of a later comparison/contrast with Levine, here are some of his best (known) poems: "Wisdom," "Byzantium" and "Sailing to Byzantium," "Leda and the Swan," "No Second Troy," "Oedipus at Colonus," "The Wild Swans at Coole," "The Tower," "The Winding Stair," "Adam's Curse," "The Second Coming," and, for the theme we are interested in here, "Quarrel in Old Age," "When You Are Old," "A Man Young and Old"… and "Among School Children":

I walk through the long schoolroom questioning;
A kind old nun in a white hood replies;
The children learn to cipher and to sing,
To study reading-books and history,
To cut and sew, be neat in everything

In the best modern way—the children's eyes
In momentary wonder stare upon
A sixty-year-old smiling public man.

II

I dream of a Ledaean body, bent
Above a sinking fire, a tale that she
Told of a harsh reproof, or trivial event
That changed some childish day to tragedy—
Told, and it seemed that our two natures blent
Into a sphere from youthful sympathy,
Or else, to alter Plato's parable,
Into the yolk and white of the one shell.

III

And thinking of that fit of grief or rage
I look upon one child or t'other there
And wonder if she stood so at that age—
For even daughters of the swan can share
Something of every paddler's heritage—
And had that colour upon cheek or hair,
And thereupon my heart is driven wild:
She stands before me as a living child.

IV

Her present image floats into the mind—
Did Quatrocento finger fashion it
Hollow of cheek as if it drank the wind
And took a mess of shadows for its meat?
And I though never of a Ledaean kind
Had pretty plumage once—enough of that,
Better to smile on all that smile, and show
There is a comfortable kind of old scarecrow.

V

What youthful mother, a shape upon her lap

Honey of generation had betrayed,
And that must sleep, shriek, struggle to escape
As recollection or the drug decide,
Would think her son, did she but see that shape
With sixty or more winters on his head,
A compensation for the pang of his birth,
Or the uncertainty of his setting forth?

VI

Plato thought nature but a spume that plays
Upon a ghostly paradigm of things;
Solider Aristotle played the taws
Upon the bottom of a king of kings;
World-famous golden-thighed Pythagoras
Fingered upon a fiddle-stick or strings
What a star sang and careless Muses heard:
Old clothes upon old sticks to scare a bird.

VII

Both nuns and mothers worship images,
But those that candles light are not as those
That animate a mother's reveries,
But keep a marble or a bronze repose.
And yet they too break hearts—O Presences
That passion, piety or affection knows,
And that all heavenly glory symbolize—
O self-born mockers of man's enterprise;

VIII

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its own despair,
Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.
O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?

O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

Between 1922 and 1928 William Butler Yeats was a member of the Senate of the Irish Free State, and, as such, senator Yeats visited a convent school in Waterford in 1926; about March 14, 1926 he wrote in his notebook: "Topic for poetry—School Children and the thought that life will waste them, perhaps that no possible life can fulfill our dreams or even their teacher's hope. Bring in the old thought that life prepares for what never happens." (see Norton…, p.140) The setting, the topic and the themes/thoughts thus established, the poem (eight stanzas of eight lines each, i.e. ottava rima, traditionally suited to and used in epic or heroic poetry) gets to be included in his 1928 volume, The Tower, where several poems are expressions of Yeats' keen awareness of old age.

In "Among School Children" this awareness is explored along a rather complicated rhetorical path; the first "I" of the poem's persona stands for a "sixty-year-old smiling public man"; next, the same "I" dreams "of a Ledaean body" (Leda, lover of Zeus, reminds him of Maud Gonne) and he remembers Plato's parable (in the Symposium: humanity was originally "doubled" in a spherical shape, but became divided into two and, thus, we are constantly seeking our lost unity); only to then—in the third stanza—"look" upon the children and think of his obsessive love again; as "her present image floats into the mind," the "I" finds himself confessing that he "had pretty plumage once" and also invoking, in stanza four, someone like the Quatrocento figure of Leonardo da Vinci (1452-1519), as well as the Bible (Genesis 25—"took a mess of shadows for its meat," as, in old age, Maud Gonne was very thin, almost skeletal); also here is first announced the "scarecrow" theme, but, for the time being, of a "comfortable kind."

The second half of the poem begins with a shift of perspective from the personal (the "I" becomes the "son… with sixty or more winters on his head") to the universal (the "honey of generation" from Neoplatonist philosopher Porphyry, 233-c.304, and his essay on "The Cave of Nymphs"—Yeats' own note), as the "I" disappears and the poet questions the real value of life in general; the scarecrow, once introduced, becomes a metaphor for the greatest thinkers of European antiquity, Pythagoras, Plato and Aristotle—"old clothes upon old sticks to scare a bird"; thus, "golden-thighed" Pythagoras comes from Iamblichus' Life… to "fiddle" the relationship between numbers and the music of the spheres, Plato answers with the world as an

imitation of the Empiree prototype in his cave allegory, while "solider Aristotle"—Alexander's tutor—sees the world as rather more authentic in a fifth stanza in which the speaker-protagonist is completely absent. And also absent he is for the discontented poet in stanza seven where the "scarecrow" philosophers are seen as "self-born mockers of man's enterprise"; finally, as the distance grows and the previous "I" becomes "we" in the last line of the last stanza, life and death, youth and age, wisdom and despair, creator and creation are all brought together in a synthesis where antinomies are resolved; they probably include the school children and the old poet, as well as the several strands of his art: the personal, the symbolic, and the historical, as the reader comes at the end of an argument that took him from present to past, from the personal to the impersonal and universal, from the individual to the collective, from the positive to the negative and back. The poet-protagonist himself moves from self-admiration/-applause/-commendation, through self-contempt/-deceit/-deprecation/-doubt to self-justification/-projection in a poem that seems to contain his life's lesson (his own "schooling," i.e. search for knowledge).

Almost obviously (see supra), our next question refers to what one might view as fit for parody in "Among School Children." First comes to mind an A. E. Housman-like type of philosophy (of old age and fear of death, as, one remembers, Housman, a close contemporary, published his second volume as Last Poems rather early in his adult life—1922, followed, in 1936, by More Poems), brilliantly parodied by friend Ezra Pound:

Mr. Housman's Message

O woe, woe,
People are born and die,
We also shall be dead pretty soon.
Therefore let us act as if we were dead already…

Another good parody might be based upon the extravagant idea of bringing Pythagoras, Plato, and Aristotle to occupy (with their universally quoted ideas) a simple Irish schoolroom setting; which, in other poems, is represented by his interest in esoteric and occult knowledge. And, thirdly (but certainly not lastly), Yeats' insistent image of poet (and thinker) as an old scarecrow, of whatever kind (he also described himself once as "a wild old wicked man").

As a matter of fact, other Yeatsean poems have been parodied (some of them several times), among them "Easter 1916," "Drinking Song," "The Rose of Peace," "The Wild Swans at Coole," "The Song of Wandering Aengus," "The Lake Isle of Innisfree"… Anyone

interested in the topic might want to have a look at such books as Leonard Diepeveen's Mock Modernism: An Anthology of Parodies, Travesties, Frauds, 1910-1935 (Toronto, 2013), or John Gross's The Oxford Book of Parodies (2010), or a 48-page booklet by "a Jackdaw in Dublin" titled Parodies and Imitations of W. B. Yeats, Bernard Shaw, James Stephens, James Joyce, etc. As far as our poem is concerned, of some interest is a kind of send-up by Tracy Kidder, Among School Children (2008)—an audio-book as well--, where the educationalist describes one year in the life of Mrs. Christine Zajac, who teaches fifth grade in a racially mixed school in a poor district (like Levine's) of Holyoke, Massachusetts, where Kidder, to write her book, spent nine months among twenty school children and their indomitable, compassionate teacher.

But the parody we are interested in is authored by Philip Levine, a life-long teacher, mainly in Fresno, California, but also several periods in Spain and elsewhere, and a poet mainly associated with his portraits of working class America, with images of men in overalls, women in black smocks and children with heads bowed low in a classroom in fourth grade; among the latter, except for "Among Children," one remembers "Coming of Age in Michigan," "Burning," "Gin," "M. Degas Teaches Art and Science at Durfee Intermediate School"…

Born in a blue-collar family of post-depression America, Levine is known to have spent his early years writing verse between shifts as a Detroit autoworker; such volumes as On the Edge (1963) and Not This Pig (1968) made him emblematic as a poet of the gritty despair of urban working-class life and the toughness of being a kid in an industrial city; his empathy is with "heroes" embodying the thwarted, the dispossessed, the outcast, the failed, the peripheral, the despised. Many of his free verse monologues, frequently characterized by a haunting lyricism, were often doubled by surreal elements (he translated, among other Hispanic and Latin American poets, Pablo Neruda and Cezar Valejo). His activity as a poet was rewarded with a Pulitzer Prize (The Simple Truth of 1994), and, at eighty-three, with being appointed US Poet Laureate for 2011-2012; What Work Is, amounting to "a hymn of praise for all the workers of America," had received the National Book Award and opened our list of titles for a previously announced contrast with Yeats: "What Work Is," "Night Thoughts over a Weak Child," "Detroit Grease Ship Poem," "A Sleepless Night," "An Abandoned Factory," "Bitterness," "Gangrene," "The Rat of Faith," "Wisteria," "The End of Your Life," "The Dead," "Premonition at Twilight," "The Negatives"…

Among his poems of anger and indignation, pain and inadequacy, "Among Children"(from What Work Is) is also referencing the more famous poem by Yeats (a poet and personality with whom, again, he could not have had less in common):

I walk among the rows of bowed heads—
the children are sleeping through fourth grade
so as to be ready for what is ahead,
the monumental boredom of junior high
and the rush forward tearing their wings
loose and turning their eyes forever inward.
These are the children of Flint, their fathers
work at the spark plug factory or truck
bottled water in 5-gallon sea-blue jugs
to the widows of the suburbs. You can see
already how their backs have thickened,
how their small hands, soiled with pig iron,
leap and stutter even in dreams. I would like
to sit down among them and read slowly
from the Book of Job until the windows
pale and the teacher rises out of a milky sea
of industrial scum, her gowns streaming
with light, her foolish words transformed
into song, I would like to arm each one
with a quiver of arrows so that they might
rush like wind there where no battle rages
shouting among the trumpets, Ha! Ha!
How dear the gift of laughter in the face
of the 8 hour day, the cold winter mornings
without coffee and oranges, the long lines
or mothers in old coats waiting silently
where the gates have closed. Ten years ago
I went among these same children, just born,
in the bright ward of the Sacred Heart and leaned

down to their breaths delivered that day,
burning with joy. There was such wonder
in their sleep, such purpose in their eyes
closed against autumn, in their damp heads
blurred with the hair of ponds, and not one
turned against me or the light, not one
said, I am sick, I am tired, I will go home,
not one complained or drifted alone,
unloved, on the hardest day of their lives.
Eleven years from now they will become
the men and women of Flint or Paradise,
the majors of a minor town, and I
will be gone into the smoke or memory,
so I bow to them here and whisper
all I know, all I will never know.

The ways in which "Among Children" is a parody (criticism, bitter commentary, even caricature) of "Among School Children" may best be seen by looking at the "components" of the two poems and revealing how the emphases differ and how the two visions develop into conflicting ones. As far as the major component is concerned, the children, Levine's implied criticism is that Yeats does not really care about the lives of those he is inspecting, but only the extent to which they offer him "objective correlatives" for his own thoughts about himself, his emotion and feelings about growing old, his accomplishments, his education, his life or existence in general. The egocentric modernist poet thus has just himself in his mind, and mostly his old, obsessive and tormenting love story, plus incidental thoughts about life and death, youth and age, art and life.

On the other hand, for Levine the children (who, first, are not "school children," as school is not really a significant part of their lives and their schooling is elsewhere) and their cruel destiny are of the greatest importance. While Yeats' children (only girls)—the object of his pretended imaginative investigation—learn various things "in the best modern way," Levine's children "of Flint," born at the Sacred Heart hospital ten years before (Yeats' fifth stanza is about his own birth), go unloved and resilient, to grow, in another eleven years (i.e.

at twenty-one) into the men and women (so they are both girls and boys) of a minor town and an unpromising world.

Thus, while Yeats, the individualistic, self-centered aristocratic poem sees himself as the starting and end point of his observation and meditation, Levine—the post-modernist, complex, self-subverting poet—turns his pluralistic vision more upon the object of contemplation than on the contemplating subject; he sees his children "tearing their wings" and "turning their eyes forever inward" in the worst postmodern way; he notices not only their "small hands soiled by pig iron" and their "thickened backs," but also their blue-collar fathers, their mothers waiting in lines and, consequently, their bleak prospects.

Parody implies, we remember, a thorough knowledge of both the original (with all its qualities and shortcomings) and the process in which this is being parodied. Yeats was aware that knowledge of life (his quest, in fact) does not come from philosophy or the arts, while Levine is more keenly aware that the very experience of life itself is the only source of knowledge; poetry (like Yeats' "Among School Children") could provide a starting point, but the real journey (Levine's own life, reflected in that of the children) is more important than the imaginative one. No wonder then that Yeats invokes Pythagoras, Plato, Aristotle and da Vinci, while all that comes to Levine's mind is The Book of Job , the main (only) theme of which is that of suffering and evil, and where the problem is why the innocent suffer is left unresolved; of course, in Yeats' religious school, the children have other things to learn. That one poem ends in some kind of rhetorical question and the other in a paradox—the paradox of parody—may be proof enough that the quest for knowledge (intellectual, philosophical, artistic, experiential) remains important in itself and not in terms of where it leads the searcher.

The second component, as in any school or classroom, is the teacher, for whom Yeats has just a few words: "a kind old nun in a white hood," whose main job is to answer the inspector's questions; for the ironic-sarcastic (see another place name, Paradise) and critically elegiac American poet, "the teacher rises out of a milky sea/of industrial scum, her gowns streaming/with light, her foolish words transformed/into song."

As far as the two traveling inspector-poets are concerned, we have seen quite enough about Yeats'; Levine's protagonist similarly travels/walks among children, but also into their past and future (not only his own), as he "bows to them" and admits his failure in his quest: "all I will never know." Writing more than half-a-century apart, the Nobel Prize winner and the Pulitzer and National Book Award winner confess to the same Romantic/Keatsean

conundrum, but differently assimilated lessons of life: how can we know truth (as the passage of time) from beauty (as frozen images, memories or words)? Both quests (ours as well) remain unfulfilled, ending in either a question mark or a paradox—or both.

REFERENCES

1. Alldritt, Keith, *W. B. Yeats: the Man and the Milieu* (New York: Clarkson Polter, 1997);

2. Bakhtin, Mickhail, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin and London: Univ. of Texas Press, 1981);

3. Bloom, Harold, *Yeats* (New York: Oxford UP, 1970);

4. Buckley, Christopher, ed., *On the Poetry of Philip Levine: Stranger to Nothing* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1991);

5. Finneran, Richard J., ed., *Critical Essays on W. B. Yeats* (Boston: G. K. Hall, 1986);

6. Levine, Philip, *What Work Is* (New York: Knopf, 1991);

7. *Mr. Housman's Message by Ezra Pound*, http://allpoetry.com/Mr.--Housman's--Message;

8. *Norton Anthology of Modern Poetry, The*, ed. Richard Ellmann and Robert O'Clair (New York: W. W. Norton & Company Inc., 1973);

9. *Oxford Book of Parodies, The*, ed. John Gross (Oxford: OUP, 2010);

10. *Philip Levine: Biography, Poems, Articles & more*, http://www.poetryfoundation.org/bio/philip-levine;

11. *Philip Levine on Poets.org*…, http://poets.org/poet.php/prmPID/19;

12. *Philip Levine Resources*, http://www.loc.gov.rr/program/bib/levine/;

13. Pritchard, William H., ed., *W. B. Yeats: A Critical Anthology* (London: Penguin, 1972);

14. Rose, Margaret, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern* (Cambridge: CUP, 1993);

THE LABYRINTH OF MIRRORS. JENNIFER JOHNSTON – THE ARTIST OF MANIFOLD REFLECTIONS

Dorina Loghin
Assist. Prof., PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The 'intense' and munificent Irishness of Jennifer Johnston has earned her a merited place in literature, contemporary or otherwise. Her prolificity, far from being detrimental to her artistic value, is in perfect consensus with her ever sprouting creational robustness. It is probably due to the fortunate combination of these two attributes that Johnston succeeds in being present, in reflection, in all her novels. Her artistic avatars are each unique, remarkable products of Ireland with everything this condition implies. Without her novels being autobiographies per se they are however autobiographical. In all of them transpires the writer's attempt to 'write' herself onto the pages of her fictional work. Without the overt intention of confession or of intimation, the essence thus remains well-hidden within the shell of her subliminal self; it is rather a veiled message that she wants to transmit about herself as a woman and as a writer at the same time.

Key words: Irishness, self-reflection, artistic avatar, contemporaneity, non-feministic literature

Introduction

***I am silver and exact**. I have no preconceptions.*
Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love or dislike.
***I am** not cruel, only **truthful** –*
The eye of a little god, four-cornered.
Most of the time I meditate on the opposite wall.
It is pink, with speckles. I have looked at it so long
I think it is a part of my heart. But it flickers.
Faces and darkness separate us over and over.

Now I am a lake. A woman bends over me,
Searching my reaches for what she really is.

Then she turns to those liars, the candles or the moon.
I see her back, and ***reflect it faithfully****.*
She rewards me with tears and an agitation of hands.
I am important to her*.* ***She comes and goes****.*
Each morning it is her face that replaces the darkness.
In me she has drowned a young girl, and in me an old woman
Rises toward her day after day*, like a terrible fish.*
Sylvia Plath, Mirror

Motto: Books are mirrors. The translucent surface invites us in, Writer and Reader alike. There is a labyrinth inside and an invitation to quest. A quest of the reflected and of the self-reflected. The quest for identity, for our truest self.

It is an already verified fact that in terms of literature as well as when it comes to one's philosophical approach of life, seen as an act of reflection of the self in the mirror of time and society, the national aspect is irrelevant. And so is gender or race. Things are experienced by the contemplator very much in the same way everywhere and irrespective of the historical moment. Only the context that is generated during the process of introspection is unique in the sense that it is every time different.

Very much like the American poet Sylvia Plath, her contemporary, the Irish Jennifer Johnston substantiates throughout her work what Plath has meant to impart with the reader in the above quoted poem. Seated in front of the mirror, 'silver' and 'exact' object of both self-contemplation and of transcendental introspection, the artist confronts her reflected self: two representations of the same self inextricably separated by the pane of glass. The replicating sameness of our individuality. The "truthfulness" of the glass is a lesson the gazer learns. She knows by now that there is no mystification in what is reflected in front of her eyes. The gazer learns therefore to become a truthful creator herself. The act of reflection must be rigorous just as the motive must be genuine, untarnished by disingenuousness and, necessarily, both in perfect harmony with the source.

Much in the way the chassis outlines and supports the glass, Sylvia Plath's poem may, in this sense, be taken as a framework for the interpretation of Jennifer Johnston's novels. Novels that are themselves highly poetical. There is a feeling of pensiveness, of reverie even in the most 'hardcore' writings of Johnston's. The blending of sensitivity and intransigence

may be their keynote. Also the succinctness, the pithiness of the sentence, which is exactly what is needed in the given circumstance. Apart from offering access to infinite perspectives, the act of mirror reflection also implies the filtering of the information bits that make up the reflected object. Filtering, decomposing and then recomposing them into an image which is stripped of any embellishment. The pure essence of the reflected object. This Johnston understood perfectly well. Free of the burden of *formal* ornamentation her prose is opulent *evocatively*. This is one of the major characteristics of her art, the fact that she moves away from form to concentrate on the essential. It appears that the mirror has taught her a valuable lesson.

The faces of the artist in reflection

The Gingerbread Woman (2000) speaks of Johnston's passion for the written word probably more than the rest of her prose work. It speaks of the writer's robustness and determination to reach self-expression in as personal a way as possible.

"I suppose I should tell you at this moment how I earn my keep (…) – not that it matters very much but people, you people always want to know so much about irrelevant stuff."

For the artist, such questions are the stanchion of her texts: "*What?* you ask? *How? Why? When exactly did this happen? What was her motivation? Who? Whom? Whither?* All those wonderful w.h. words that only we, the Irish can pronounce properly," (p.3) Johnston 'proclaims', proud of her Irishness.

In an interview[1] Jennifer Johnston speaks about the feelings pertaining to her condition of being Irish with all the ensuing implications of this reality She considers that being Irish – and this will never be treated as a marginal issue by any Irish person ever – must not be however an element that conditions and restricts the apprehension and the acceptance of the message of the text. Her stories are meant to be universally readable and recognizable primarily for their artistic merit but also for the fact that she speaks for people about people and not for the (rest of the) world about the Irish people exclusively.

C.M.: I see "Irishness" in your novels as being on the horizon, peripheral.

J.J.: "[…] *Two Moons* is about Irish people. All my books are about Irish people. They are the only people that I honestly know. (p. 69)

[1] Caitriona Moloney;s interview of Jennifer Johnston. The interview was published in the review *Irish Women Writers Speak Out. Voices from the field*, Caitriona Moloney & Helen Thompson eds., Syracuse University Press, 2003.

I am an Irish writer. What else would I be? I am Irish. Everything I know is about Ireland. But I don't want the Irishness of my books and characters to limit them. All kinds of people can read my books and see themselves in them. (p. 74)

Books are mirrors. In the mirror Johnston sees herself as a fictional character, each different with each context. It is the manifold hypostases that the artist, a shapeshifer by definition, agrees to assume, in full awareness of the implications of the condition of being a Prospero with the magic wand in her hand. In each text, there is another artistic avatar of Johnston, metamorphoses that try to express the valences of the same self. Through Clara Barry's voice, Johnston acknowledges her own propensity for artistic expression. Directly, she confesses this when she refers to Helen Cuffe, the protagonist of *The Railway Station Man.*

J.J.: My writing is much like Helen Cuffe's painting in *The Railway Station Man*. She hears voices in her head telling her what to paint. I hear voices telling me what to write. (p.67)

In much the same vein as practically all Johnston novels, *The Gingerbread Woman* is not an autobiographical experiment. Yet, when reading the story we actually feel that we need to look deeper, to look for some sort of hidden significance, the real one or, perhaps, the real significance according to *our own* expectancies. In any case, the reader approaches a text equipped with the whole paraphernalia that she managed to amass up to that moment. That is why, when we read a text, we *see* the writer in them, and that happens for at least two reasons. On the one hand, because that is what we are prepared for and that is what we wish from that text, and on the other because this is what the text actually contains: the writer herself. It is true, Johnston does not wish herself as one with any of her characters – she upholds this on every single occasion – but since her writings too, like any other text, are *opera aperta* (open contexts), we 'are allowed' to identify at least the contours of her figure in the fabric of her narration. So, her *self,* encrypted in the text, reveals itself (*her*self) even if the reader does not necessarily make any specific effort in this sense. The author is mirrored in her texts.

We get to think of, or rather to refer to all of Johnston's texts as mirrors, each creating a unique context, one that is different from the previous and from the one to follow. Each time we see a different hypostasis of her. Manifestations of the same self. As readers, we witness and also participate in an act of self-construction: the artist 'writes' herself and not *about* herself, as said with no overt intention of confession or of intimation. All the same, imperceptibly, the writer sneaks in and hides inside the shell of her subliminal self. Her message is veiled. She chooses to speak about others but while doing this, she speaks of herself.

The reflection in the mirror is that of an artist and that of a woman, and Irish both. Sometimes she is downright specific about this: "I, upper case, am the Gingerbread Woman". (p.83)

With each reflection, an act of creation happens, artistic creation and alongside one of self-discovery. Each time a new self comes to light even though the creator (the person who reflects herself) is not always aware of this. What happens is that she *discovers*, she *comes to realise* that about herself: "I am moulding reality into fiction. Is that something that always happens? I don't know yet. I suppose I will find out." (pp. 88-89)

In all of Johnston's texts we read about her love of storytelling. With each story, Johnston sets up a new labyrinth of mirrors. Each story contains in substance the message *she* has received while looking at her *self* in the mirror.

Clara Barry in *The Gingerbread Woman* is one of Johnston's reflections. From the other side of the glass, she confesses much in the way we would expect Johnston to do: "anyway, i'm not *really* a writer; I always thought that I would like to be a poet. I would like to write stuff like Roger McGough …" (p.3) Actually, Johnston admits that maybe writers write the same novel throughout their life, in much the same way in which all our life we see ourselves reflected in the mirror, us each time and yet each time different. The same self, another reflection. There is a sense of absence of an end, of a finality in the world in the mirror, merely a door, one more, open for further investigation. Clara likes things ending with a bracket. It is like lifting the cover off a box for a second to peep inside just to check whether we have guessed right. The author's implied idea. "Yes", she goes on, "I like the notion of a poem ending with a bracket." Like in poetry, in mirroring things end with a bracket. There is an invitation here, a call for further investigation, a space perhaps for the understanding and the perpetuation of one's identity.

In *A Portrait of the Artist as a Young Woman*, an essay written in 1986, she discloses some things about her way of telling stories: 'All I know how to do is tell stories, the same story, some people say, over and over again ... for me ... it has been a reassembling of facts, my facts ... […].' (*Culture in Ireland*, 1991, p.10) Her facts are mirrored in her novels, her identity thus perpetuated. Even the difficulty she experienced at the debut of her writing career is found in the way her characters relate to life and to those around them. She started writing in her forties (her first novel, *The Captains and the Kings*, appeared in 1972). After two other of her novels had appeared relatively shortly after this one (*How Many Miles to Babylon?*, 1974, and *Shadows on our Skin*, 1977*)* there was a pause for about ten years or more. This

discontinuity in the flow of artistic production may be accounted for by the fact that for Johnston text elaboration is a careful, minute and, perhaps, effortful work. Her characters are in fact women whose life developed in a context of grueling events, personal or social, or both.

When she had tailored for herself the courage and the pride – the courage to speak her mind without fearing the consequence of her statements and the pride to show herself as she is, stripped of 'embellishments' – she did the same for her fictional avatars. After all, many of her protagonists are middle-aged women, for whom maturity and fulfillment entails isolation from the community, an act of courage proved by their daring to live alone. Jennifer Johnston herself did that when she decided to leave behind her life as a mother and as a wife – materially comfortable, no objection to that – and start everything anew as a writer. Surprising everybody, less herself, probably, she left behind a life that appeared to be stable and started another. Shortly after she began writing, she remarried (1976). In that mirror she rediscovered herself.

The instance of mirroring, the writer who is present, in reflection, in her texts is present in Johnston's earlier novels already. Not surprisingly, her characters are, most of all, attracted to the *craft* of writing. In her second novel, written in 1973, *The Gates*, Minnie MacMahon, the sixteen-year-old orphan, is already aware of the miraculous seed that is beginning to sprout inside her. Johnston is again in front of the mirror but this time she is reflected not as mature person, like Clara Barry, but as a teenager, a girl on the threshold of life. Minnie is aware by now that she has to speak to the world and that for this her message will employ art as language. She keeps a literary diary, the 'harbinger' of her future profession. There is no accumulated experience in her attempts to write only an urge, a voice that somehow foretells future accomplishments. What happens to her, to any artist-to-be actually, knows no barriers of age, of gender, of nationality. The determination that is already manifest will fuel the process of her becoming. As a child she became acquainted with the Irish myths and legends the magic of which will accompany her throughout her life. Minnie, like all Irish people, will weave her own reality where the borders between fantastic and real are irrelevant. "The road ran by the loughside a while, and the sharp smell of seaweed reached Minnie's nose. Just in sight, four shapes tossed on the waves. 'Look, Uncle Frank', she broke the silence, 'the children of Lir.'" (p.15)

Minnie's future starts taking shape. Fully aware of what she already has, the taste for good literature, she will not hesitate to set off in search of her own voice, that of a writer. 'I do hope (…) that I will have filled many of the gaps of my education' (p.33). Her taste for the

great titans of universal literature, especially the Russian writers, – Dostoyevsky, Tolstoy, Chekov, or Turgenev – for Camus, Kafka, Sartre, Gide or for the Irish pens, Joyce, Yeats, Synge, O'Connor, Swift or O'Casey is indicative in this sense. 'Altogether, it is a legacy I greatly appreciate.'(p.34)

A writer's life is a condition, one that she seems determined to assume even if this would mean giving up the comfort of a conventional life.

The reflection in the mirror is now her adviser: 'I had a most extraordinary experience [namely her encounter with the reflection in the mirror], she said. (…) I think I saw a sort of a ghost.

'Hallucinations.'

'I've come to an important decision. I'm going to be a writer.' (p.39)

'You'd better concentrate on the domestic arts. A man would rather have a wife who can cook him a good dinner than one who sits typing at a typewriter all day.'

'Then I'll probably never get married. I'm not really very interested in sex, anyway.' (p.40)

'But writing', her friend, Kevin, will comment discontentedly, 'what made you decide on that?'

'I just thought I'd give it a try. It's in my blood. Look at that. It's ink. A hundred times handier than blue blood.' (p.54)

All of a sudden Minnie is no longer a young girl; she is conscious of her priorities. She situates the choice she has made above everything else, above noble ranks or advantageous social positions. Her words prove her maturity and sagacity. The mirror has revealed her true identity. She is now prepared to face the world.

It is only herself and the mirror, no one else matters now. This loneliness, isolation, is a sine qua non condition for her subsequent formation and most of Johnston's characters are well acquainted with it. It's not only that they come to grips with their loneliness, they need it. Isolation helps them to learn be truthful to themselves and to the world and it gives them the peace of mind to meditate on their present self and to think potential amendments.

"The silver-faced ghost in the glass spoke. (…) This is it, then. Where do we go from here?'(…) Over three weeks you've been home, and no decision made.'

'I wandered lonely as a cloud, that floats on high o'er vales and hills …' (p. 36)

As one would expect, the (*self*-)reflection in the mirror 'seems to know all the answers', of the kind Minnie would not been able to find by herself. Maturity has come to her, or she has pushed herself into it too soon. Her worries are not unjustified, though, and therefore she looks for the support and wisdom of 'others,' tutors for her life.

'I hate my age', she writes in her diary. 'In spite of my expensive education I feel quite unfitted for life. There should be a pool of sensible, logical advisers to whom one can turn. Lean your head against their cool, stainless-steel chests and hear the soothing answers, the only answers, spoken in muted, unemotional voices. I have only my ghost, a trifle hysterical. (p.75)

The reflection in the mirror is highly convincing: very human-like in its manifestation, despondent here, angry there, elsewhere blissful, always displaying a face that we are often surprised to see, are unwilling to admit as true.

Just like Johnston, Minnie *feels* that her time has come. She is ripening for her work. "My novel is growing in my head, and I have numbered all the pages in a red notebook. I must try and find a typewriter somewhere." Confident, Minnie is now the magician that can make myths come to life on the pages of a book. Her book. "I am sure it would have a splendid psychological effect. The children of Lir come to life again today, after thousands of years wandering…" (p.75)

In *The Invisible Worm* (1991), Laura Quinlan becomes Johnston's reflection, this time flimsy and poetic. 'Poetic' is the uncontestable attribute of Johnston's novels. With this story, the reader discovers a new passage of the labyrinth of mirror where a different reflection, a new representation invites us to follow her farther and farther into her troubled, entangled and no less fascinating world. It is a space of freedom of imagination and of multiple experimentation.

Laura's emotional structure predisposes her to dream and poetry rather than to cold, pragmatic reasoning. The troubled and distressing factors which govern her life, create a unique blend: a woman whose inner structure calls for artistic definition. In Laura, Johnston reflects her own courage to look at herself and maybe the relief to discover there the artist's face. She is now a woman who staunchly places herself face to face with *a world*.

As expected, the text now flows and meanders in lyrical cadences:

"Incantations.

'What is this?'

Maurice said to me once, handing me a yellow rag of paper.

I took it from him and held it between my thumb and forefinger.

Tree, branch, twig, bark, leaf, sap, bud, flower, wood, ivy, trunk,

Smooth, trunk, knots, coruscations, axe, cracking, splitting, raging death." (p.3)

Two Moons is a book of several reflections. Grace; like Johnston's mother, Shelah Richards, is an actress completely engrossed in her work and forgetful about anything else, family included. Penny, the child tossed between divorced parents and in search of stability, social and emotional, much like the young Jennifer Johnston was. Mimi, the grandmother who is about to exit life, the stage where she played her roles, is a cumulative hypostasis of the Johnston characters. Three women, three moments of life, one mirroring. *Two Moons* is the book of mirroring in which Mimi is the person (Johnston) who is able "to see beyond reality" (p.8), beyond the limits of the frame-and-glass" and to understand. An awareness that comes, alas, at the end of one's journey.

Jennifer Johnston goes beyond feminist and feminine writing

The Irish predicament is, without a doubt, an ardent issue still. In a society torn apart by political, social and personal dissensions, the ones who are most likely to feel the atmosphere of unrest more acutely are the women. The sense of disruption affects to a higher extent the woman's nature, maybe due to the fact that their inner acoustics amplifies the sound, or the sounds, of the life they live, the clatter of the historical reality seconded by the reverberations of their own reality.

With her writings, Johnston, intentionally or not, demonstrates this. Nevertheless, she has chosen to 'speak' about all this reality in a different way even though like her fellow women writers, Johnston speaks about human issues, Irish issues indeed but human primarily.

"Despite all obstacles, changes in Ireland for women since the beginning of the 1970s have sometimes been both dramatic and disturbing, and these have spilled over into literature as well. Contemporary literature by women reflects them all. As more women have begun to speak for themselves, they create alternatives to stereotypical and idealized images and write realistically and explicitly about female experience. Any reading of contemporary Irish literary texts will reveal just how varied and complex the responses to the problems women face can be."[2] (p.16)

[2] Patricia Boyle Haberstroth, *Women Creating Women: Contemporary Irish Women Poets*, Syracuse University Press.

Indeed, her books do make a difference. She is not the militant who lashes her text (and us) with scenes of violence, who drinks hatred and then spits fire to burn the reader deep enough to want to cry. She is not the political analyst either, with a cool mind and a sharp scalpel in her hand ready to dissect the social and political reality down to the bone. She is none of these. Her books speak about the Irish people, mostly about the Irish Woman, and their/her sturdy, resilient and, by all means, generous nature.

As known and shown, Irish women writers are prose writers rather than poetry writers. With a writer like Jennifer Johnston, however, the two types of écriture merge in the sense that her prose is highly poetical, incantational. Like poetry, Johnston's prose is unexpectedly but delightfully succinct. Despite the brevity of her statements, her texts are rich, are dense in meaning, which makes them intensely suggestive.

Johnston's texts hardly fit the patterns of what is conventionally described as 'feminist' writing, not formally and not in terms of their content either. With a voice which is rather that of a male poet in its lack of hesitation and clear-cut suggestiveness, her novels depict Irish people, women mostly, and their own slice of existence as they participate in, witness, or quite the contrary, hide from the reality of various historical moments. She does not whisper this feebly, as we might expect, she places everything she has to say before our eyes simply and directly, in a manly way.

The characters of her novels are all of the same kin in terms of what they express: they all speak of life values. They have no 'gender' since what they represent in the narrative context, their inner structure and most of all their message is sexless. They are artistic constructs and the fact that they are shaped as men or as women is fortuitous and unimportant for the overall message. Equally strong and convincing, they are the two sides of Johnston's personality. They are reflections, variations of the same self. In the way in which they are rendered by Johnston's fictional context, these representations are randomly male and female. From beyond the idea of physical differentiation, Johnston addresses the world, the balance of which is rendered by the equal participation of the two sexes. With her texts, Johnston participates in a universal dress rehearsal (after all, theater has been a permanent presence in her life) where the characters put on costumes alternatively, men, women, then again men, and women again, in a perpetual alternation of roles played by the representations of her creative self.

Like shifting images in the mirror, Johnston's characters are in permanent motion. Put together, they make the big wave that pushes Johnston's boat further and further towards new fictional shores. Separately, they open doors, always new ones, doors leading to *'other rooms'* where *'other voices'* are at play. They move restlessly, determinedly and courageously on, entering yet new passages of their labyrinth.

I see her again.

Running.

Showing a clean pair of heels; I've always loved that daft

expression. […]

She could be **any age.**

My age.

My mother's age.

My daughter's age.

Through the opening trees.

(…) **All ages.**

All women. (*The Invisible Worm*, p.65)

When interviewed by Caitriona Moloney, Johnston also stated her position towards social and art-contained feminism.

C.M.: Are you a feminist writer?

J.J.: No, not as such. […] I like women […] and I try to explore them in my work. I think the militant feminists have made a terrible mistake. They have gone too far and they want too much. They are responsible for the many problems women have today.

C.M.: The backlask?

J.J.: Yes, I'm not a "feminist" as such. (p.73)[3]

Conclusion

In the 1970's a new name appears in the literary firmament. Jennifer Johnston asserts herself with an astounding precision and force as a writer of fiction. She seems to have found her voice from the very beginning, and wishes to impart to the reading public of Ireland and of elsewhere some of her stories. Johnston and her characters, male or female, fight confidently with life for their life, assuming audacious roles and winning too, in the long run, no matter

[3] Caitriona Moloney has interviewed Johnston. The interview was published in the review *Irish Women Writer Speak Out. Voices from the field*, Helen Thompson, Syracuse University Press, 2003.

how impossible this victory may seem. They – Johnston and her characters – are undeniably people with adamantine willpower. By becoming a writer, Johnston has assumed the responsibility of being the spokesperson for everything this art implies.

Unknowingly, despite her strong resistance, Johnston has created characters 'in her likeness.' The time she spends in front of the mirror is not a time of vanity but one of analytical introspection. She is in dialogue with the countless possibilities of self-representation.

The text semantics of Johnston's stories reveals the fact that in reference to the characters the label "woman" is emptied of content. In the texts prototypes are constructed, representations envisioned by the author as belonging to a certain fictional time-space frame and who are in constant interaction with all the other constituting elements (setting and the other characters). With each text, the literary-genetic similarities that characterize Johnston's characters fade away, losing their precise contours. They are subject to constant reshaping and redefining. In this they are always new, always different. Yet, they are fugues. They are 'phases of mirroring', a woman passing from one mirror to another inside the labyrinth, looking for her identity, for the reflection and, hence, realization of the true self; they are also stages of the author's change of mood of perspective or attitude towards reality, and adaptation to the context, according to various subjects she tackles in each novel.

Johnston's message is quite clear: "Writers tell you as much as they wish – that should be enough for you. But it seldom is." (*The Gingerbread Woman*, p.3) Indeed it seldom is. For this reason we take pains in digging deep, deeper and deeper into their texts to find what *we* wish to find. The meanings and the interpretations *we* attribute to them, which comes, most of the time, probably, as a genuine surprise to them. But this is only fair in terms of literature, that is, the Reader and the Author surprising each other. This makes the literary world go round.

Bibliography

Novels cited

1. Johnston, Jennifer. (1973). *The Gates*, Review, 1998, Clays Ltd, St Ives plc.
2. Johnston, Jennifer. (1984). *The Railway Station Man*, Review, 1998, Clays Ltd, St Ives plc.
3. Johnston, Jennifer. (1987). *Fool's Sanctuary*, Review, 1999, Clays Ltd, St Ives plc.

4. Johnston, Jennifer. (1991). *The Invisible Worm*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, England.

5. Johnston, Jennifer. (1995). *The Illusionist*, Vintage Random House, Vaux Bridge Road, London.

6. Johnston, Jennifer. (1998). *Two Moons*, Review, 1999, Clays Ltd, St Ives plc.

7. Johnston, Jennifer. (2000). *The Gingerbread Woman* Review, 2001, Clays Ltd, St Ives plc.

Other sources

1. *Irish Women Writers Speak Out. Voices from the field*. (2003). Caitriona Moloney & Helen Thompson eds., Syracuse University Press, 2003. Caitriona Moloney's interview of Johnston, pp. 65-75.

2. *Women Creating Women: Contemporary Irish Women Poets*. (1006). Patricia Boyle Haberstroth ed., Syracuse University Press.

DIMITRIE ANGHEL AND THE POETIC LANGUAGE AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Cosmina Andreea Roșu
PhD Student, University of Pitești

Abstract: In the context of Romanian symbolism Dimitrie Anghel distinguishes himself through his special approach of floral universe by using a remarkable poetic language.
At the beginning of the 20th century his lyrical creation has the merit of contributing to the development of Romanian lyricism by communicating the message through all the senses and his prose proves its modernity by resizing his contribution to the extension of Romanian literature in the European context. Dimitrie Anghel builds his poetic images with a sensory delight and a powerful imaginative faculty revealing the figments of his world.

Keywords: symbolism, aesthetic, poem, fantasy, language.

La începutul secolului al XX-lea se înregistrează perioada de fixare definitivă a normelor fundamentale ale limbii române literare.

În urma lucrărilor coordonate de Titu Maiorescu, sub egida Academiei Române, aceasta lansează prima normare ortografică oicială în anul 1881 cu scopul de a pune capăt influenței latiniștilor.

Conform lui Sextil Pușcariu, pentru a satisface dorința și necesitatea oamenilor de a cunoște regulile „precis stabilite de o autoritate, spre a se conforma cu totul lor” (Apud Dimitriu, 1999, p. 832), se publică, în anul 1904, *Regulile...*, dar și *Dicționarul ortografic al limbii române* al lui Ștefan Pop – lucrări de bază care vor inspira și alte exte normative. Dacă, astfel, problemele de prtografie capătă o rezolvare – sau cel puțin o stabilizare, în ceea ce privește problema de fond a vocabularului vor exista încă dispute.

Deși soluția lui Titu Maiorescu, în ceea ce privește neologismele, a fost admisă teoretic, după 1918 direcția muntenească se impune, iar limba literară este copleșită de valul de neologisme de origine franceză. (T. Maiorescu dorea acceptarea exclusiv a neologismelor considerate necesare, care nu aveau corespondent în limba română.)

Dimitrie Anghel, locuind o bună perioadă în Franța, fiind un fin cunoscător al limbii (a efectuat numeroase traduceri din poeții francezi), nu resimte atât de mult presiunea limbii române, nu se opune neologismului, deși, după cum considera G. Ibrăileanu, e foarte greu de introdus neologisme în versuri. Dimitrie Anghel nu abuzează de neologisme, dar le întrebuințează cu măiestrie cu fiecare ocazie. În această perioadă *Regulile...* Academiei nu sunt foarte rigide sau restrictive, ci, mai degrabă, permisive: termeni precum *mâni – mâini, câne – câini* circulă în variație liberă (termeni muntenești alături de cei din aria nordică).

Despre poetica lui Dimitrie Anghel, I. Boldea afirma că „este una de tranziție, una a intervalului, ce renunță încet-încet la modalitățile romantismului și anunță modernismul poetic românesc”[1]. În același registru, D. Micu aprecia că poetul „împerechează frecvent termenul neaoș cu neologismul sau asociază în versuri, cum face în proză, cuvântul religios cu cel vulgar, termenul savant cu alintarea copilărească”[2].

Sub semnul înrâuririi simbolismului francez, atât prin creația sa, cât și prin activitatea de traducător, Dimitrie Anghel asigură poeziei românești ambianța și contextul liricii universale. Se ia ca punct de reper cele două volume originale de versuri *În grădină* (1905) și *Fantazii* (1909).

Pentru construcția rimei și a ritmului se remarcă la nivelul fonologic anumite fonetisme, libertatea poetului de a utiliza forme precum: *mărgărint – argint, stânge – sânge, mironosițe – romănițe, rumpă – scumpă, veste – fereste, mușunoaie – despoaie, -nsamnă – toamnă, razimi – azimi, sure – aiure, vară – asară, soare – peritoare, Sânziene – Elizeene, cete – speriete, să spuie – nimănuie, mante – amante, vestminte – sfinte, vorbește – conține*ște, mutarea accentului: *Ofeliei – nebuniei* (G.), *Ocean – mărgean, durere – cratere,* sau *distramă – cheamă, -ngrijată – adorată, primăvară – -mpresoară, nimică – amică, femeiei – cheiei, săptămâni – mâni, pustie – leturghie, diletante – andante* (neologisme), *vezeteul – greul, seamă – distramă, laitmotif – portatif, ghiață – viață*.

Astfel, „folosirea fonetismelor moldovenești și arhaice este uneori manieristă, moștenită probabil din perioada de tinerețe în care Anghel îl imitase pe Eminescu”[3].

Se observă influența eminesciană în preferința pentru unele forme moldovenești (unele arhaisme fonetice): *cată, înti și-ntâi, macieșii, nimănuie, se distramă, mânii, aripele, naierii,*

[1] I. Boldea, *Teme și variațiuni*, Ed. EuroPress, 2012, Ediție Digitală
[2] D. Micu, *Literatura română în secolul al XX*-lea, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 57
[3] S. Golopenția-Eretescu, M. Mancaș, *Studii de istoria limbii române literare*, Ed. pentru Literatură, București, 1969, p. 516

vremei, de vreai, nalt, lacrime, viers, portic, trimeasă, paseri, vezeteul, ghiață, vesminte, hodină, asară, ngrijată, razimi, să rămâie.

La nivel lexical se remarcă predominanța formelor populare ale cuvintelor. Sunt numeroase însă și neologismele din diferite sfere semantice (în funcție de tematica poeziilor simboliste): „o variație în fizionomia rimei e introdusă prin uzul mai sensibil al neologismelor, care au surprins neplăcut în momentul publicării, când evoluția limbii poetice nu se îndrepta în acest sens (era încă în putere, gustul lexical purist al sămănătoriștilor).”[4]

Având în vedere cele două volume de poezii: *În grădină* (G) și *Fantazii* (F), există sfere semantice bine reprezentate care se referă la:

- regnul vegetal: *nalbă, mărgărint/mărgărit, iasomie, trandafiri, garoafă, crin, cicoare, mironosiță, romaniță, ghințiană, stânjinel, măgheran, floarea-soarelui, lăuruscă, crizateme, brânduşe, busuioc, sânziană, sulcină, ferigi/ferega, iarbă, somnoroasă, micşunele, liane, leandru, flori de câmp, lăcrămiore, rugul, măcieşii de dumbravă, dafin, siminoc, alge, palmieri, bujori, grădină, ram, poame, portocale;*

- instrumente muzicale: *liră, harfă/harpă, trompete, alămuri, zurgălăi, mandoline, darabană, orchestra, fanfara, teorbe, (firele de telegraf - vibrează);*

- culori: *roșă, albă, de argint, cenușie, galbenă, negrele (umbrare), viorie, albastru, tricolorul (vasului), de sânge, curcubeie* (G), *albastru, alb, auriu, topaz, roz* (F);

- elemente mitologice: *Câmpiile Elizeene, Elseneur, Hamlet, Leandru, Hera, Ofelia, vestala* (G), *firul Arianii, Orfeu, Narcis, Ocean, Oedip, Midas, Himera, Pajura, Crist, Narcis, meduza, sepia, tritonul;*

- elemente exotice/toponime: *Câmpiile Elizeene, piața Barberini, Lațiul vechi, Roma, insula Cytherii;*

- pietre prețioase: *aur, argint, diamant, perle, mărgean, comoara, juvaer;*

- regnul animal: *cai, păuni/păunițe, păsărele, porumbei, măgarul, sepia, meduza, albatros, greier, libelulă, licurici, furnica, aripă;*

- elemente comune/casnice*: oglinda, ploaia, parfumul, lacrima, sărutul, roua, lumina, noaptea, pământul, gura, fulgul, umbra, ceața, zori, grădină, vânt, ochiul, floarea, fântână, habuz, cântecul, luna, mormântul, foi (frunze), marmură, gheață, cer, dantelă, mână, imină, evantai;*

[4] Ș. Cioculescu, *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicom, București, 1945, p. 54

- abstracte: *zenit, dragoste, somn, taina, amintirea, durerea, moartea, visul, nebunia, melancolia, liniștea, tăcerea, sihastria, singurătatea, ani, dorul, uitarea, boala, agonia, metempsichoza, miros, aer, clipe*.

Pe parcursul evoluției sale poetice, Dimitrie Anghel folosește neologismul din ce în ce mai frecvent, într-un mod inedit pentru specificul perioadei de creație: *ghințiană, danț, evantaliu, machinal, comptoar, estampă, estompă, fantasc, fantoșă, trajectorie, simțimânt* (F) care „prezentau pentru contemporani o valoare stilistică”.[5]

Mijloacele de îmbogățire a vocabularului vizează toate procedeele:

- derivarea – majoritatea derivatelor se realizează cu ajutorul prefixelor (predomină cele negative, delocutive și iterative) și al sufixelor substantivale, adjectivale și diminutivale și cuprind sfera nominală, dar și derivarea parasintetică: *netihna, -ncetinel, rândunică, întristat, sărutare, rennoită, recapete, înfiorând, înmărmurite, neștire, nedumerită, -nduioșată, nestimată, luminiș, nentreruptă, înțurțurată, strălucitoare, reintrat, dezmierdătoare, depărtare, neliniștita, singuratic, întristarea, pietrișul, cărăruia, nespeculat, neobosite* etc.;

- compunerea: *deoparte, floare-a-soarelui, alt’dată, fel-de-fețe, niciodată, deodată, desigur, orișicum*;

- conversiunea – înregistrează adjective pronominale, adjective gerunziale (*murind*), se remarcă abundența adverbelor provenite din adjective: *aleargă adus, întristat își frânge trupul, așa de blând ți-o razimi, lung sfătuiau, s-aprindeau măiastre, cât de sfioasă crește noaptea, mă dojenește dulce* etc.

La nivelul structurilor gramaticale, din punct de vedere morfologic, se remarcă utilizarea abundentă a numelor de flori; utilizarea frecventă a adjectivelor antepuse, mai rar când sunt nume predicative în nominativ. Formele de comparativ de superioritate și superlativ absolut (*atât de frumos, atât de clară și curată, așa de multă lume, așa de blând, Prea-Sfânta, prea frumoasă și mândră*) sunt angajate în comparații după scheme normale, dintre adverbele de comparație, fiind preferat (într-o proporție mare) elementul popular *ca*. În cadrul comparației adjectivale însușirea este explicită, uneori cu o forță de sugestie uimitoare: (*soarele*) *roș ca focul*.

Substantivele feminine au forme de plural specifice graiului moldovenesc, uneori inexistente în limba literară: *spezi, ghirlănzi*. Se înregistrează unele forme de plural neliterare

[5] S. Golopenția-Eretescu, M. Mancaș, *Op. cit*., Ed. cit., p. 520

care au dublete corespunzătoare în limba literară la nominativ-acuzativ: *mâni – mâini, ghiață – gheață*, dar și singularul *roșă – roșie*.

În ceea ce privește cazurile substantivelor trebuie remarcată utilizarea unor forme neliterare la dativ și genitiv: *trăsurei, nimănuie, odaiei, gurei, vieței; inemi, a lungei mante, a femeiei, a cheiei, mulțimei, furtunei*.

Referitor la pronume se remarcă utilizarea pronumelor deictice. Însă, cea mai mare frecvență o au pronumele posesive, demonstrative, nehotărâte, relative sub incidența conversiunii (deci revenim la adjecivele pronominale): *vârsta ta, brațul meu, a noastre inemi, sânul tău, fantezia mea, tinereții mele, vorbele noastre; clipa asta, toate aceste, aceleași linii, mâna cealaltă, acestor fețe; noaptea toată, tot portul; cărei peșteri; Semiramida însăși* – de întărire. Se înregistrează absența lui *a* la adjectivele pronominale demonstrative postpuse și forma arhaică a pronumelui relativ, *cari*.

În conjugarea verbului întâlnim existența unei structuri de limbă veche prin formele: *stânge, s-aține/ mi-aține, îți anină*, sau gerunziul *stătând* implicând conotații care imprimă patina timpului. De menționat este faptul că acestea nu sunt frecvente – D. Anghel utilizează formele literare ale verbului, excepție face inversiunea auxiliarului la perfectul compus și la viitor: *rămas-am, veni-va, vă fie-ntors* – specifice limbajului popular. Verbul utilizează forme afirmative sau dubla negație: *Și nu-i mireasmă să m-adoarmă, nici floare nu-i să nu se-ncline* (G).

Interjecțiile se întâlnesc rar: *Ah!, iat-o!*; observăm câteva verbe provenite de la acestea: *gâlgâind, tropote*.

Utilizatea rară a vocativului neînsoțit de verb la imperativ are o funcția apelativă: *ce vrei tu?, sermane, stăpâne, Doamne!* (F) – invocația retorică este extrem de rară.

Complexitatea sintactică nu este reprezentativă pentru poetica lui D. Anghel și aceasta nu implică un raport de directă proporționalitate cu valoarea operei sale.

G. Călinescu afirma despre poezie că este o *artă*, iar „opera lirică este prin esență inefabilă” și „scapă îmbrățișării rațiunii”, în care „versul nu e un înveliș, el este o parte însemnată a miezului”[6].

Despre proza lui D. Anghel, N. Zanfir afirma că este o „poezie a obiectelor”. Aceasta aduce un suflu nou, estetizant și intelectualizat. Nu are o structură epică propriu-zisă cu toate momentele subiectului deoarece nu se întâlnește clasicul fir epic, ci este, mai degrabă, un

[6] G. Călinescu, *Curs de poezie (principii de estetică)*, Ed. Universal Dalsi, București, 1998, p. 140

conglomerat de lirism și subiectivitate pură folosind modelul lui Marcel Proust – prin mireasma florilor.

În pofida utilizării arhaismelor, există un echilibru în ceea ce privește limbajul poetic al lui Dimitrie Anghel prin alternanța formelor vechi cu neologismele. Este un limbaj modern datorită simplității structurii gramaticale a textelor sale; poetul reușește să creeze un text accesibil către complexitatea mesajului poetic.

Poezia lui D. Anghel „se organizează sever, cu respectarea exigențelor de simetrie în structura fonetică și sintactică". Încercând să păstreze alexandrinul, poetul „contrage, elimină vocalele finale (inițiale), topește cuvintele unele în altele și transformă versul într-un flux sonor aproape continuu, într-o structură nouă, armonioasă și complexă"[7]. Prin poezia sa, poetul „eludează intenționat pateticul, realizând emoția artistică pură"[8].

Despre Dimitrie Anghel, I. Boldea afirmă că „are o vocație pentru sinestezii și corespondențe"[9]. Prin corespondențe autorul reușește să exprime raportul dintre eul poetic – reprezentând microuniversul și lumea – ca macrounivers, care se traduc la nivelul receptivității prin simboluri.

Având o viziune artistică contemplativă și seninătate afectivă, prin folosirea elementului floral poetul „este un răspânditor de miresme" cu efectul „producerii unei *stări muzicale*, languroase, exprimată sonor prin versuri mai totdeauna lungi, cu inflexii litanice și melopeice"[10]. Imaginile poetice se înscriu într-un cadru interior al solitudinii și decadenței; astfel, grădina reprezintă un spațiu privilegiat, un loc de refugiu, de repliere în care florile acompaniază și oferă o stare de bine, de satisfacție și armonie prin sinestezii. Forma, culoarea și parfumul acestora se regăsesc în registrul stilistic rafinat sub forma personificării, a epitetului personificator sau cu tentă metaforică, a comparațiilor (vezi poezia *În grădină*).

Poetul își creează propria viziune despre fantezie. Fantazismul său presupune evadarea din sfera cotidianului, a realului în lumea interioară a unor plăsmuiri complexe de unde provine și viziunea artistică, contemplativă.

Bibliografie

1. Anghel, D., *Versuri și proză*, Ed. Albatros, București, 1989;
2. Boldea, I., *Teme și variațiuni*, Ed. EuroPress, 2012, Ediție Digitală;

[7] S. Golopenția-Eretescu, M. Mancaș, *Op. cit.*, Ed. cit., p. 521
[8] Ș. Cioculescu, *Op. cit.*, Ed. cit., p. 67
[9] I. Boldea, *Op. cit.*, Ed. cit.
[10] D. Micu, *Op. cit.*, Ed. cit., p. 35

3. Călinescu, G,. *Curs de poezie (principii de estetică)*, Ed. Universal Dalsi, București, 1998;

4. Cioculescu, Ș., *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicom, București, 1945;

5. Golopenția-Eretescu, S., Mancaș, M., *Studii de istoria limbii române literare*, Ed. pentru Literatură, București, 1969;

6. Micu, D., *Literatura română în secolul al XX*-lea, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000.

THE QUINTESSENTIAL POETRY: ALEXANDRU VLAD AND ROBERT FROST

Andreea Marcela Pop
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: This study aims to provide an insight into the poetic equivalences which develop between the poetry written by Alexandru Vlad and that of Robert Frost. By describing existential matters in a rather simple and straightforward manner, at times almost conversational, the two poets prove a common preference for the essential close-ups, often grasped in scenic images with a minimum use of rhetoric resources.

Keywords: diaphanous, minimalist, reflective, philosophical, picturesque

Publicarea postumă a *Poemelor*[1] lui Alexandru Vlad marchează, mai mult decât o direcție nouă de iradiație creatoare, un mai vechi proiect tatonat sporadic de-a lungul timpului (menționat de câteva ori în interviuri de către scriitor) și o sublimare esențială a propriei sensibilități, a cărei fibră poetică a fost confirmată anterior în repetate rânduri și în proză. Povestirile din *Aripa grifonului*, cu care debutase în 1980, între care *Vara libelulei*, textul care deschidea volumul și în care tema povestitorului rămas fără darul povestirii era tratată într-un registru epic de o senzorialitate intensă, prin finețea observațiilor personajului narator, aproape anatomice, eseul (cum a fost numit) care dă titlul volumului din 1985, *Drumul spre Polul Sud*, mai apoi, în care reflecția livresco-naturistă echivala cu o stratificare polifonică, de rezonanță adâncă, a prozei, ori structura eteroclită a *Curcubeului dublu* (2008), care topea reportajul cotidian al satului românesc postbelic și faptul biografic într-o narațiune cu miză superioară, toate aceste proze erau străbătute în subteran, dacă nu chiar fățiș, de o tensiune lirică pronunțată. Definitorie în câteva situații, chiar, cu atât mai mult cu cât prozatorul nu făcea din desfășurarea epică, s-a observat, caz de opțiune preferențială (ceea ce îi determina pe Andrei Terian[2] și Paul

[1] Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2015.
[2] „De la iernat la pășunat", în „Cultura", nr. 110, 2008.

Cernat[3] să observe poziția fruntașă pe care îl așeza Radu G. Țeposu în *Istoria*[4] sa, în rândul scriitorilor de formație analitică). S-a remarcat, la un moment dat, chiar și calibrul poetic al titlurilor pe care le poartă proza lui Alexandru Vlad. De aici și până la poezia propriu-zisă, însă, tranziția rămâne, totuși, una semnificativă și cu un element de surpriză. Adunate în volum (după ce anterior figuraseră în paginile *Vetrei*, în ritmul reținut în care prozatorul le oferea), poemele propriu-zise îl consacră pe Alexandru Vlad definitiv și ca poet, unul de vocație mereu amânată, dar fundamentală prin relația pe care o avea cu poezia (despre care va vorbi cu hotărâtă convingere în prefața volumului Ion Mureșan).

Dacă în proză clasificarea generațională e funcțională și îl așază în rândul unui optzecism mai „temperat" (comparativ cu experimentele formale și improvizațiile colegilor bucureșteni), din rândurile căruia fac parte, între altele, textele unor Horia Ursu, Viorel Marineasa ori Daniel Vighi, poezia vine cu totul din altă parte. Distanța dintre liricele Cenaclului de Luni și *Poemele* lui Alexandru Vlad e definitivă și irecuperabilă; puține afinități dovedesc aceste poezii și cu versurile *Cărții de iarnă,* de care le desparte hotărât maniera de transfigurare a datelor realului (deși revendicate, ambele, de la un fond grav de factură vag asemănătoare). Notația directă, tratată deoseori în regim de confesional, transpunerea fluctuațiilor eului liric fără prea multă intermediere stilistică și desenul translucid al stărilor echivalează, la Alexandru Vlad, cu un lirism epicizat, o poezie conversațională care îl aproprie tangențial de cea a lui Mircea Ivănescu și care distilează materialul poetic în mici narațiuni lirice derulate cu o luciditate melancolică. Nu și una de largă gesticulație, însă, căci funcționează cu precădere prin expresia economicoasă, redusă la amănuntul esențial. E aici o poezie construită după toate rigorile unui breviar minimalist, susținut și de tehnica haiku pe care Virgil Stanciu o vede în comentariul său care precede textele propriu-zise ca fiind una dintre cele două direcții principale după care ar funcționa poemele (vizibilă dealtfel și în opțiunile care vizează titlurile acestora), dar autorizat mai ales prin geometria aerisită a versurilor, construită din linii precise care desfășoară o serie de instantanee încremenite, în prelungirea cărora irizează tensiunea mocnită a lucrurilor nespuse, fecundate de tăcere. Toată această „politică de austeritate" pe care se fundamentează arhitectura *Poemelor* nu declanșează, însă, o criză la nivelul expresiei. Fundamentală e pentru întregul volum, de aceea, o anume coregrafie a viziunilor imperceptibile, articulată în tușe delicate, care contrag conținutul ideatic

[3] „Falsul minimalism și viața la țară", în „Observator Cultural", nr. 415, 2008.
[4] *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediția a 3-a, prefață de Al. Cistelecan, Editura Cartea Românească, București, 2006.

la schița unui desen diafan. Ca poet, Alexandru Vlad dezvoltă și în poezie ceea ce proza anunțase de mai demult ca o caracteristică de prim rang a scriiturii: o adevărată artă a subtilităților, dublată de o perspectivă analitică de vibrație adâncă. Ceea ce Radu G. Țeposu afirmase despre proza din prima perioadă a creației poate fi, de aceea, perfect adaptat la natura fundamentală a *Poemelor*: „Preocuparea pentru reacția spontană și imprevizibilă a comportamentului e minimă, autorul nefind un psihologist, așa încât nu vom avea o radiografie a mișcării vii, autenticiste. Interesul cade pe situația emblematică, generică, pe situațiile existențiale fundamentale.”[5] Ori, ceva mai încolo: „[…] Alexandru Vlad știe să coboare și în imediata apropiere a vieții, să-i simtă freamătul și să-i descifreze misterul ascuns. Efectul, în astfel de cazuri, nu e totuși de autenticitate clocotitoare, ci de cristalizare a realului în imagini seducătoare. Ochiul pare a observa lumea printr-un ochean colorat care hieratizează mișcarea, gestica personajelor, fără a o îndepărta însă de esențial.”[6] O filosofie a chintesenței lucrurilor rezumă cel mai fidel anatomia acestui lirism, în fond, a cărei tradiție poate fi identificată, în limita unor diferențe totuși pronunțate, în poezia pe care o scrisese la începutul secolului douăzeci Robert Frost în America.

Comparație puțin surprinzătoare, mai ales ținând cont de remarca pe care Virgil Stanciu o făcea în comentariul dedicat *Poemelor*, unde îl așeza pe Alexandru Vlad în descendența poeților imagiști, de care poetul american se deosebea radical; despre această delimitare clară a proiectului literar întreprins de autorul *Mestecenilor* vorbește, dealtfel, Victor Felea, traducătorul *Versurilor* frostiene, în termenii unei independențe absolute: „Frost s-a ferit de tot ce însemna climat literar livresc și cosmopolit, climat în care se complăceau un Ezra Pound sau un T. S. Eliot, preocupați de inovații și experimente mai mult sau mai puțin spectaculoase. El n-a aderat nici la mișcarea «imagistă», nici la vreun grup oarecare de poeți care ar fi avut un «program».”[7] Dincolo de acest criteriu al opțiunilor formale, însă, paralela între cei doi poeți e mai puțin operantă prin câteva aspecte care traseaza linii de demarcație între modalitatea de realizare artistică pentru care optează fiecare: decorul rural și recuzita pastorală în poezia lui Frost și atmosfera abstractă și notația cotidianului atemporal din care iau naștere poemele lui Alexandru Vlad, desfășurarea uneori amplă a versurilor în cazul poetului american (în *Moartea unui zilier,* ori *Servitoarea servitoarelor*, de pildă), care iau forma unor dialoguri ori proiecții narative ample, câteodată, în comparație cu dimensiunea concentrată, redusă la detaliul concret,

[5] Radu G. Țeposu, *op. cit.*, p. 245.
[6] *Ibidem*, pp. 246-247.
[7] În *Cuvânt înainte* la *Versuri*, Editura Tineretului, București, 1969, p. 10.

a versurilor celui de-al doilea, ori, în fine, o anumită obiectivare și tendință de impersonalizare în poezia lui Robert Frost căreia *Poemele* lui Alexandru Vlad îi opun un discurs preponderent personal; lista disocierilor ar putea fi completată. Dincolo de astfel de puncte de divergență, poezia celor doi favorizează un raport de tranzitivitate în câteva zone de importanță primară. Reduse la ce au mai esențial, cele două poezii vor trasa în maniere similare un desen existențial profund, citit dincolo de amănuntele imediate. În ambele situații, poemele vor iriza de fiecare dată în subteran reflecția morală ca miză superioară (fără a aluneca în tentativă diacticistă, însă). O spune foarte exact același Victor Felea despre poezia lui Robert Frost și observația e perfect aplicabilă și la proiectul liric al lui Alexandru Vlad: „Lirica lui este, în sens larg, una autobiografică și confesivă, urmărind treptat reacțiile sale după epoci și vârste, după situațiile concrete ale propriei vieți. Toate acestea se petrec însă în cadrul unui temperament echilibrat, în care inspirația e stăpânită și, până la un punct, dirijată."[8] E ceea despre ce vorbea și Gheorghe Crăciun într-un eseu dedicat aceluiași poet american, lămurind, totodată, problematica rurală din poezia acestuia ca nefiind un scop în sine, ci mai degrabă un mijloc: „Natura sau munca nu reprezintă însă pentru Robert Frost teme poetice în sine, ci elemente fundamental legate de viața omului, care obligă la meditație și transformarea simplei percepții în idee durabilă."[9] Un fel de „cântec al vârstelor" articulează versurile celor doi, transpus însă pe partituri diferite.

Indiferent de orientarea lui, poemul lui Alexandru Vlad va croi peste tot monografia ideilor și a stărilor cu o delicatețe aproape siderală. O poetică a evanescenței în toată regula poate fi ghicită în spatele acestui lirism, prin rafinamentul dus la extrem al radiografiei interioare. O demonstrează un pasaj din *Evoluția sentimentelor*, care exemplifică prin excelență gesticulația fragilă ce animează cele mai multe dintre poezii: „Și uneori, ca din senin mi-e dor de ea./ Atât de fin, atât de puțin/ Că încremenesc în mijlocul unui gest." Aici, ca și în restul poemelor senzuale, efectul ce rezultă în urma prelucrării inefabilelor e dublat de broderia candidă a menuetului amoros. Fără să se rezume doar la atât, însă, cele mai multe dintre ele vor alterna reflecția grațioasă cu ecoul grav al meditației existențiale discrete. Într-o astfel de structură polifonică funcționează versurile din *Ultim cântec pentru Any*, în special cele de final, difuz elegiace, ori, și mai sugestiv, cele din *Poem*, o construcție *totală* prin felul în care asimilează majoritatea liniilor de importanță ale acestei poezii: analiza fizionomică prin care debutează poemul, care trasează coordonatele cadrului natural și amănuntele de ordin fizic ale

[8] *Ibidem*, p. 17.
[9] Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, ediția a 2-a, cu un *Argument* al autorului, postfață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 161.

figuriației lirice, erotismul difuz echivalent cu o „transfuzie magnetică" și, în fine, confesiunea personală din final, care amplifică la cote maxime câmpul electric în jurul căruia gravitează poemul: „locul e acesta, și de câțiva ani aștept,/ dregând stângaci lucruri care-mi cad din mâini. potopit de arșiță./ și încet-încet mi s-au strecurat în suflet senzația covârșitoare/ că toată viața mea, de atunci și până acum, cu toate realizările ei,/ certitudinile câte-au fost/ familia, copiii de care sunt de multe ori atât de mândru,/ ieșirile în lume, serile în care am fost aplaudat/ ca semn de recunoaștere a unor merite academice,/ casa lângă care am sperat să-mi găsesc liniștea, toate-toate, în toată înlănțuirea lor,/ nu sunt altceva decât o viață de second-hand./ de parcă mi s-ar fi luat cu un gest lumina ascunsă în lucruri." O întreagă artă poetică conține acest ultim vers, ce legitimează întreg proiectul liric al *Poemelor*. La Frost, celebrul *Drumul pe care nu l-am urmat* va fi echivalentul perfect. Citat și citit în mod repetat ca unul din poemele frostiene fundamentale, acesta traduce detaliul existențial printr-o metaforă de mare efect: „Se depărtau în codru două drumuri,/ Și trist că nu pot merge pe-amândouă/ Și că sunt doar un singur călător,/ Oprii și lung eu mă uitai la unul/ Care cotea departe prin pădure.// Pornii pe celălalt, frumos și el,/ Având ceva ciudat, îmbietor,/ Cu iarba lui, și dornic să mă poarte;/ Deși, atunci în zori, ele-arătau/ La fel aproape, și zăceau sub frunze// Pe care niciun pas nu le-nnegrise./ O, mai privii nostalgic către primul/ Și-mi promisei c-o să-l străbat cândva.../ Dar eu știam că drumurile-s multe/ Și nu mă mai întorc din calea mea.// Le-oi povesti cu un suspin acestea/ De-acum încolo secole întregi:/ Se depărtau în codru două drumuri;/ Eu l-am ales pe cel mai neumblat –/ Și, iată, asta toate le-a schimbat." Ca o regulă generală, în poezia lui Robert Frost problematica superioară se va confunda în multe cazuri cu simbolistica arborelui, în care poetul vede o bornă a vârstelor.

La Alexandru Vlad, toate celelalte breșe filosofice ori existențiale – cu pondere ridicată în volum – operate în regia textelor vor încerca resurecția unei aure solare, diafane, a lucrurilor, prin sondarea faptului fără pondere, nesesizabil, ca resursă primară, singurul în măsură să releve conturul primordial al ideii: teoria tăcerii (*Liniște*), fizionomia inspirației (*Epitaful îngerilor*), sau fragilitatea memoriei, înregistrată cu cerebralitate: „Nu pot să-mi amintesc fără să uit lucrurile mai întâi./ Dispar pe jumătate, adastă prelinse din memorie/ să vadă dacă le chem în ultima clipă înapoi.// Și când am nevoie, mare nevoie de ele,/ îmi trimit de-acolo de unde sunt o ilustrată monocromă.", (*Cum dispar lucrurile din viața mea*). Cu aceasta din urmă poezie se deschide o altă supapă în volumul scriitorului optzecist, aceea a poeziei de bilanț, care contabilizează proporțiile finale, rostită uneori cu un fior aproape sacramental, hristic,

nostalgic-înfiorată în *Un poem al echinoxistului la bătrânețe*, încordată în *Hybris*. În poezia lui Robert Frost, opțiunea cea mai la îndemână pentru evidența finală e descrisă în termenii unui paralelism vegetal: „Mă-ntreb mereu/ De ce ne place oare s-auzim/ Mai mult decât oricare sunet,/ Acel neobosit și veșnic freamăt/ Pe care-l scot în preajma caselor copacii./ Îi suportăm întreaga zi/ Până ce pierdem orice simț/ Al liniștii și-al bucuriei;/ Îi ascultăm și parcă-am fi în altă parte./ Ei ne vorbesc de plecări/ Dar niciodată locul nu și-l schimbă./ Ei ne vorbesc mereu, știind prea bine/ Că devenind înțelepți și bătrâni/ Asta înseamnă să rămâi pe loc.” Cu o oarecare miză sobră sunt și poemele „naturiste” pe care le scrie Alexandru Vlad, în care scenografia exterioară devine prilej de exersare a vocației „biologice” demonstrată anterior în repetate rânduri în proze; e aici o poezie construită după aceeași logică a minimalismului aplicată anterior și la celelalte paliere tematice, în care poetul zugrăvește prin detaliul expresiv peisaje exterioare ori activează secvențe atemporale în tușe rapide, schițate însă cu migală anatomică. Cel mai reușit dintre ele, *Acuarelă de seară*, e un adevărat festin senzorial prin concretețea intensă a viziunii: „E seară și orașul și-a amestecat culorile/ ca o acuarelă umedă./ Vântul umed de primăvară timpurie/ duce norii să-i aprindă în roșul amurgului,/ dar norii-s umezi și nu ard.../ Umezi sunt și ochii trecătorilor,/ Asfaltul ud se joacă cu luminile,/ le răsfiră-n culori, le țese, le destramă/ și le scaldă în apa curată de ploaie/ dizolvându-le ca pe o pânză.” *Acuarelă de seară*. Cu astfel de episoade (care aduc puțin cu poezia pe care o scrisese Seamus Heaney în *Moartea unui naturalist*), *Poemele* se aproprie cel mai mult de poezia lui Robert Frost; aici punctele nodale care leagă cele două regii lirice sunt cel mai evidente, prin executarea ireproșabilă a instantaneelor naturale.

În deja-clasicul său eseu „Tradiția și talentul personal”, T. S. Eliot vorbea la un moment dat de ceea ce ar fi rolul fundamental al poetului: „Nu emoțiile lui personale, emoții provocate de anumite evenimente din viața lui, îl fac [...] remarcabil sau interesant. Emoțiile lui personale pot fi simple, sau fruste, sau plate. Emoția din poezia lui va fi ceva foarte complex, dar nu va avea complexitatea emoțiilor oamenilor care trăiesc emoții foarte complexe sau neobișnuite. […] Treaba poetului nu e de a căuta emoții noi, ci de a le folosi pe cele obișnuite și, făcând din ele poezie, de a exprima sentimente inexistente în sfera emoțiilor reale.”[10] E tocmai ceea ce definește foarte fidel maniera în care a înțeles și și-a valorificat poezia Robert Frost și, după el și cu alte posibilități, dar nu fără rezultate mai puțin concrete, Alexandru Vlad. Intersectate într-

[10] T. S. Eliot, *Eseuri alese*, traducere din engleză de Petru Creția și Virgil Stanciu, prefață de Ștefan Stoenescu, Editura Humanitas Fiction, București, 2013, p. 41.

o anumită poetică a chintesenței și semnificațiilor primordiale descifrate în cheie colocvială, poezia lor scânteiază tainic înțelesul superior al lucrurilor.

BIBLIOGRAFIE:

a) surse primare

1. Frost, Robert, *Versuri*, traducere din engleză și prefață de Victor Felea, Editura Tineretului, București, 1969
2. Vlad, Alexandru, *Poemele*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2015

b) referințe critice (lucrări de critică literară, periodice)

1. Cernat, Paul, „Falsul minimalism și viața la țară”, în „Observator Cultural”, nr. 415, 2008
2. Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, ediția a 2-a, cu un *Argument* al autorului, postfață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2009
3. Eliot, T. S., *Eseuri alese*, traducere din engleză de Petru Creția și Virgil Stanciu, prefață de Ștefan Stoenescu, Editura Humanitas Fiction, București, 2013
4. Terian, Andrei, „De la iernat la pășunat”, în „Cultura”, nr. 110, 2008
5. Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediția a 3-a, prefață de Al. Cistelecan, Editura Cartea Românească, București, 2006

SACRED AND SACRALITY IN POSTWAR POEMS

Bianca Cruciu, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Experience of the Sacred is particular to religious beings and seems to be in the poetic creations, in literature too. The sacred appears in human experience as a crucial point of orientation at same times it provides access to the ontological reality which is its source and for which homo religious thirsts. The sacred delineates the demarcation between sacred and profane.In this paper we offer a study about hierophany, sacrality in the postbelic poems.We focus on the religious symbols who are capable of expressing trancendance.

Keywords: sacred, sacrality, faith, religious, poems

Teritoriul Sacrului este unul foarte vast. Apariţia ideii de sacru în cultura europeană se realizează pregnant în filozofia secolului al XVIII-lea prin trei modalităţi culturale care permit construirea unei „religii naturale, emancipate de instituţiile ecleziastice şi de revelaţiile religioase, aprobând accentuarea experienţei intime şi sentimentale a divinului". Antropologia adoptă ideea unei naturi umane înzestrate cu un simţ al sacrului independent de religiile pozitive. Filozofia germană problematizând raţionamentul Luminilor prin operele filozofilor Schelling, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche.[1]

Alături de problematica sacrului de-a lungul timpului au existat o seamă de percepţii. Pentru Goethe, sacrul reprezintă ceva care leagă împreună un mare număr de suflete adică reuneşte multiplicitatea în unitatea spiritului divin[2]. Pentru Roger Caillois sacrul reprezintă suma, numitorul comun al religiilor,[3] este "ideea-mama "a religiilor, dogmele şi miturile îi analizează conţinutul, riturile îi utilizează proprietăţile iar moralitatea religioasă derivă din el. După concepţia sa religia este „administrarea sacrului"[4].

Sacrul fiind marcat de divin, se deosebeşte de sfinţenie şi religiozitate care este parte a experienţei umane, este trăire şi careia îi corespunde ideea de sacru şi de raţional. Privit ca

[1] Aurel Codoban, *Sacru și Ontofanie*, ed. Polirom, Iași, 1998, p.49.
[2] Doina Butiurcă, *Introducere în estetică sacrului*, ed. Ars Academică, Bucureşti, 2008, p.16.
[3] Idem,p.17.
[4] Aurel Codoban,Op.cit.p.51.

apanaj al Divinităţii sacrul exprimă supremaţia valorilor, binele faţă de rău, infinitul faţă de finit. El este un fenomen paradigmatic nu pentru că este încărcat de mister ci pentru că e manifestarea unei puteri divine superioare omului. [5]El poate fi privit ca Absolut, ca transcendenţă, care se manifestă ca hierofanie. Aurel Codoban în cartea sa „Sacru şi Ontofanie" afirmă că "sacrul nu se poate manifesta direct.Că Absolutul nu poate apărea în puritatea sa, ci numai prin intermediul unei realităţi, alta decât el însuşi şi care este legată prin dialectica relaţiei cu profanul.[6]În acest mod iau naştere categorii de hierofanii care au propria lor morfologie şi revelează o modalitate a sacrului dar şi o situaţie particulară a omului în raport cu Absolutul. Singura formă sub care Absolutul poate să fie prezent într-un mod autentic în această lume, este sacrul din conştiinţa noastră. Aceasta însemnând că hierofania este urmarea sacrului în experienţa iar simbolul religios este consecinţa ei.[7]

Omul este creaţia lui Dumnezeu, el tinde spre Absolut fie pentru „a se umple de El", fie „a se identifica cu Acesta". Acest tip de aspiraţie spre absolut se regăseşte viu manifestată în Psalmii lui David: „Mare este Domnul şi lăudat foarte/În cetatea Dumnezeului nostru, în muntele lui cel sfânt/Întru bucuria bine înrădăcinată a întregului Pământ" (Ps: 47.1-2).

În discursul literar perceptele dogmei se transferă libertăţii de creaţie. Arta respectă canoanele estetice prin metaforă sau prin simbolistică. Sentimentul numinosului se regăseşte adesea în artele poetice ale secolului XX – poezia "este o disciplină iniţiatoare în misterele sacre, ba chiar un loc mistic de uniune extatică cu sacrul ", spunea Nicolae Balota. Religiozitatea este sau poate fi o formă a unui profund sentiment de veneraţie. Ea apare la poeţi în mai multe feluri – la Tudor Arghezi, în poezia Psalm spunea

„M-am pomenit gândindu-mă la tine
şi m-am simţit cu sufletul mai bine
poverile-mi părură mai uşoare
ca după binecuvântare/şi însetoşat de tine şi flămând
m-am ridicat din groapa mea cântând.[8]

În anumite poezii ale lui Arghezi, fascinaţia timpului sacru pare să fi pus stăpânire pe fiinţa omului dându-i credinţa că viaţa pământească e o goană care are drept scop debarasarea

[5] Doina Butiurcă,Op.cit.p.18.
[6] Aurel Codoban,Op.cit.p.79.
[7] Idem.p.79.
[8] Doina Butiurcă, *Introducere în estetică sacrului*, ed. Ars Academică, Bucureşti, 2008, p. 21 .

de urmărirea lui Kronos. Timpul, măsurabil ca valoare profană şi infinit ca dimensiune a sacrului devine obsesie a creaturii angajate în actul transgresării propriilor limite. De aceea sentimentul că axa timpului are un ieri şi un mâine dispare; omul se sustrage clipei profane înlocuind-o cu o valoare psihologică în care aceasta prin dilatare poate dobândi configuraţia eternităţii[9]:

„Ziua de ieri s-a ţinut după mine
.....
Şi la o răspântie cu statui
S-a întors, văzând că nu-i.
S-a pierdut neputincioasă şi pribeagă
După ce vremea-ntreagă
M-a urmat, pas cu pas, până azi
La amiazi.” (Poezia O zi)

Unii poeţi sunt fascinanţi de timpul sacru, alţii prin mijloacele combinării logice exprimă sentimentul numinosului (Ion Barbu). Divinitatea omniprezenta şi omnipotenta se regăseşte în registrul simbolului religios al metaforei.

„Atâtea clăile de fire stânci!
găsi-vor gest închis să le rezume
să nege dreapta, linia ce frângi
ochi în virgin triunghi tăiat spre lume?”
(Ion Barbu, Nostalgia originilor).

Absolutul, simbolul, ritualul, fac parte din experienţa religioasă a fiinţei umane fiind obiectivate ca topos în operă literară. Este o experienţă care ţine de raţionalitatea semnificantă a sacrului, însumată conştiinţei religioase. În sfera de profunzime a creaţiei, acest tip de experienţă este jalonat pe simboluri ale registrului creştin şi precreştin de semnificaţii. Există contexte în care hierofanii obiectivează nu numai năzuinţa spre Absolut, ci şi opoziţia dintre imperfecţiunea omului şi perfecţiunea lui Dumnezeu. Prin acestea omul se regăseşte pe sine,

[9] Mina-Maria Rusu, *Poetica sacrului*, Editura Institutul European, Iași, 2005, p. 60 .

este sacralizat într-o istorie care l-a desacralizat punându-l în ipostaza de a descoperii sentimentul lumii.[10]

Între Dumnezeu, ca ipostază supremă, absolută a fiinţei şi om se realizează o relaţie firească dominată de două coordonate. Una comună, profană şi alta sacră. În dimensiunea fiinţei umane îşi are originea fascinaţia sacrului, stare extatică ce provoacă poezia.[11]

În fiinţa umană se va afla locul întâlnirii sacrului cu profanul, astfel în cât poetului îi va reveni sarcina să-l facă pe om conştient de această reuniune din sine luându-l părtaş la descoperirea unei alte feţe a Lumii. Odată cu perioada marilor profeţi, apariţia Mântuitorului deschide o altă perspectivă a iniţierii în sacru; nostalgia adamică este înlocuită cu jertfă de sine spre mântuire, ca mod de a redobândi spiritual paradisul pierdut.[12]

Mircea Eliade, în studiile sale, arată că omul îşi desfăşoară existenţa pe două coordonate fundamentale, una istorică şi alta religioasă echivalente cu trăirea iniţială în orizontul profan pentru ca apoi să se producă întâlnirea cu sacrul. Conştient că pentru a-şi asigura accesul la sacru e necesar să trăiască în Centru, omul face efortul de a-l descoperi. Identificând etapele istorice ale relaţiei omului cu Dumnezeu, Eliade observă că după Facere divinitatea se comportă ca un *Deus Otiosus* şi provoacă proliferarea unor divinităţi antropomorfizate, mult mai apropiate de om şi care-i permit acestuia o *imitaţio dei*. Pornind de la acest raţionament rezultă că în homo religiosus se naşte un microcosmos cu macrocosmosul care-şi proiectează structura în fiinţa umană; în el coexistă macrocosmosul cu imaginea exemplară a existenţei umane.[13]

Concluzionăm aspectele studiate prin a face precizarea că prin poezie accesul la sacru se deschide ca o cale paralelă cu aceea a misticilor, dar având aceeaşi finalitate, întâlnirea cu transcendentul, cu supraumanul.[14]

BIBLIOGRAFIE

1. Aurel Codoban, *Sacru şi Ontofanie*, ed. Polirom, Iaşi, 1998 ;

[10] Doina Butiurca, op.cit., p.21-22 .
[11] Mina-Maria Rusu, op.cit., p. 179.
[12] Idem, p. 181 .
[13] Idem, p. 182 .
[14] Idem, p. 183 .

2. Doina Butiurcă, *Introducere în estetică sacrului*, ed. Ars Academică, Bucureşti, 2008;

3. Mina-Maria Rusu, *Poetica sacrului*, Editura Institutul European, Iași, 2005.

BUJOR NEDELCOVICI AND THE NOVEL OF REDISCOVERY

Annamaria Popa
PhD Student, University of Oradea

Abstract: Having taken refuge in writing, escaping a harsh reality, Bujor Nedelcovici confessed that reality is nothing more than a path towards an imaginary world. In his novels, Bujor Nedelcovici divides his personality to each and every single one of his characters, avoiding, nonetheless, to speak about himself and using his characters to present the drama of his own existence. ,,Dimineața unui miracol" ("The morning of a miracle") was released to the readers in 1992 and in Romania a year later. ,,Dimineața unui miracol" ("The morning of a miracle") draws its subject from a real event presented also in the essay ,,Un tigru de hârtie. Eu, Nică și Securitatea" ("A paper tiger.Me, Nica and the Security").Bujor Nedelcovici is requested, by telephone, to go to a place near the Emergency Hospital. The apparently strange encounter surprises the author who will come to see his novel ,,Al doilea mesager" ("The second messenger"), which had been banned by Censorship, in printed form. Erasm, a character and name inspired from real life, is the one who opens the novel ,,Dimineața unui miracol" ("The morning of a miracle") and will lead the reader on the footsteps of Maria, a character searching for the truth between the ruins of the past.

Keywords: history, communism, novel, metaphysical, changes

Evadat dintr-o realitate potrivnică, Bujor Nedelcovici a căutat în scris o salvare care să-l scoată din banalul cotidian ,,Realitatea nu mă mulțumea, mă plictisea și imediat îmi spuneam o poveste pentru a elimina un segment din realul pe care eram obligat să-l trăiesc (...). Pentru mine realul nu este (decât un magazin) decât o trambulină pentru a mă arunca în imaginar și ficțiune"[1]. În romane, Bujor Nedelcovici se divizează ca personalitate în fiecare dintre personaje, dar ,,evită să vorbească despre el, însă se folosește de personaje pentru a prezenta drama existenței lui"[2].

[1] *Cine sunteți, Bujor Nedelcovici ? Bujor Nedelcovici în dialog cu Sergiu grigore*, Editura Allfa, București, 2010, p. 81
[2] Idem – *Ibidem*, p. 108

Realul face trecerea spre imaginar și este responsabil și în scrierea romanului *Dimineața unui miracol* apărut în 1992 în Franța și în 1993 în România. Romanul a fost început în România, înainte de a pleca în exil și a fost reluat după stabilirea în Paris. Autorul mărturisește că a șiat cu el în franța cele câteva capitole ale romanului *Dimineața unui miracol* și le-a continuat văzând în ele un remediu împotriva nebuniei „Pentru a evita să mă sinucid și nici să nu innebunesc, m-am așezat la masă, am privit spre Sena și Notre Dame și am început să scriu.”[3]. Ion Rotaru consideră că lui Bujor Nedelcovici îi este caracteristică „tendința inovării cu orice preț, că Bujor Nedelcovici atacă mult bătătorita temă a pseudoproblematicului <<obsedant deceniu>>”[4].

Romanul pleacă de la o întâmplare reală amintită în eseul *Un tigru de hârtie. Eu, Nică și Securitatea,* menționată în capitolul 6 *Cinematografia, editurile, editorii și Cenzura.* Într-o zi, Bujor Nedelcovici, răspunzând la telefon a auzit o voce vorbind franțuzește. Persoana de la capătul celălalt al firului i-a cerut lui Nedelcovici o întâlnire în vecinătatea Spitalului de Urgență. Întâlnirea părea suspectă, fapt ce l-a determinat pe Nedelcovici să creadă că este o capcană a Securității. S-a întânit, totuși cu acea persoană care din sacul de marinar a scos o carte, un exemplar din *Al doilea mesager* care apăruse la Paris în absența scriitorului ei. Era Erasm, personaj cu nume real ce va deschide romanul *Dimineața unui miracol* .

Maria se trezește într-o dimineață din cauza telefonului care nu înceta să sune. Erasm, prieten cu Iosif, a sosit în România și a căutat-o pe Maria pentru a-i oferi cartea *Ilustrații pentru un roman neterminat*, o carte a scrisă de Iosif. „O carte în carte precum două păpuși rusești”[5]. Prezența lui Erasm îi amintește Mariei mai intens de sentimentele pe care i le poartă lui Iosif. „Îl simt pe Iosif lână mine! Îi simt obrazul și pielea de pe gât pe care îmi așterneam buzele!”[6]. Cartea îi redă plăcut glasul lui Iosif, Iosif autorul devenind Ionas – personajul (doctorul) și L.L. este un alter-ego al celor doi.

Povestea Mariei pleacă de la „zbuciumarea până la pragul nebuniei”[7], de la neputința de a rămâne în Paris alături de Iosif de lângă care se încăpățânează să plece. Fostă artistă, actuală croitoreasă, Maria încearcă să afle de ce nu a reușit să rămână în Paris și *ce se află dincolo de iubire?* Cu toate că avea răspunsul era convinsă să Iosif va fi incapabil să-l înțeleagă.

[3] Bujor Nedelcovici- *Opere complete 1*, Editura Allfa, București, 2005, p. 289; din prefața romanului *Dimineața unui miracol*
[4] Ion Rotaru – *O istoria a literaturii române*, Editura Minerva, București, 1971, p. 1127
[5] *Cine sunteți, Bujor Nedelcovici? Bujor Nedelcovici în dialog cu Sergiu grigore*, Editura Alfa, București, 2010, p. 261
[6] Bujor Nedelcovici - *Dimineța unui miracol*, Editura Univers, București, 1993, p. 27
[7] Ion Rotaru – *O istoria a literaturii române*, Editura Minerva, București, 1971, p. 1127

„...n-ar înțelege că dincolo de iubirea mea pentru el era un îndemn mai puternic decât orice sentiment care se voia scos la suprafață și dezintoxicat...Un îndemn atât de ascuns și dominator încât nu mai eram stăpână pe mine.”[8].

Revenirea în țară a Mariei pare ilogică din punctul de vedere al prietenilor. Vladimir, fostul iubit plecase în America, părinții ei erau morți, din familia ei rămase doar o mătuță bătrână, în rest era absolut singură „erai mulțumită de munca ta? Ai fsot nevoită să abandonezi pictura, să pleci de la revistă, apoi ai făcut decoruri pentru filme, iar acum coși rochii pe care le vinzi prietenelor...”[9]. Dar tocmai de singurătatea aceasta avea nevoie pentru a se regăsi, pentru a restabili legătura dintre ea și divinitate.

Erasm n-a plecat, scopul vizitei lui a fost să-i ducă Mariei cartea, să i-l aducă în față pe Iosif „nu știu dacă o să vă mai întâlniți, eu însă sunt aici, acum, între voi, mediatorul. Vreau să vă ajut! În special pe tine să nu te pierzi!”[10]; într-un cuvânt să o scoată pe Maria din rutina existențială în care se afla „muncesc, câștig, am prietene, poate un amant...”[11].

Drumul inițiatic al Mariei pornește de la textul cărții lui Iosif și se continuă cu calea pe care trebuie să pășească, calea reprezintă și coborârea în Infern asemenea Zeișei Ishtar.

Partea a doua a romanului debutează cu plecarea lui Erasm lăsând în Maria dorința arzătoare de schimbare „oricum...ceva trebuie să schimb în viața mea!”[12]. Aceasta începe transformarea prin modificarea interioară a casei în care locuia, aruncarea lucrurilor, hainelor vechi simbolizând eliberarea sufletului și a minții de o vinovăție inconștientă. „Odăile par scoase de sub o povară ce le sufocase până acum și împreună cu ele Maria se simțea mult mai liniștită.”[13].

Următorul pas în căutarea personală a Mariei este contactare medicului Horvath. Compozitorul Marcov, prieten comun al Mariei și al lui Iosif a făcut posibilă întâlnirea Mariei cu psihiatrul Horvath. Afirmația Mariei „Domnul doctor! Cred că în urmă cu trei ani am fost nebună.”[14] îl uimește pe Horvath care cere lămuriri în privința nebuniei nediagnosticată. Diagnosticul sau mai bine spus, scurta caracterizare a Mariei nu întârzie să apară. Doctorul formulează câteva considerații generale spunând „Sunteți o persoană hipersensibilă, receptivă la tot ce vă înconjoară și în special la schimbările radicale, pierdeți ușor energia lângă indivizii

[8] Bujor Nedelcovici - *Dimineța unui miracol*, Editura Univers, București, 1993, p. 33
[9] Idem – *Ibidem,* p. 81
[10] Idem – *Ibidem,* p. 49
[11] Idem – *Ibidem,* p. 49
[12] Idem- *Ibidem* p. 127
[13] Idem – *Ibidem,* p. 127
[14] Idem – *Ibidem,* p. 125

puternici și vitali, aveți un spirit critic flagelator și în același timp nutriți nevoia unei siguranțe interioare. Vă aflați într-un permanent conflict cu sinele ascuns, nu știți să vă relaxați, chiar dacă depuneți mult efort. Trăiți uneori un refuz al bucuriei, o nevoie masochistă în care vă lăsați antrenată de durere și suferință, o tentație spre dramatism și catastrofe care uneori devin un martiriu inconștient și fără cauze. Aveți stări de autoeroism."[15], având grijă să revină la momentul de nebunie al pacientei – rana pe care și-a provocat-o la mână când s-a întors în România. Concluzia celor doi este că „mai puternică decât iubirea...este moartea" și „că se poate muri trăind"[16] considerând gestul Mariei o formă de anihilare a suferinței la nivel emoțional prin experimentarea unei suferințe fizice. Experiența Mariei se poate traduce prin pătrunderea într-un loc numit dincolo de iubire de unde a fugit pentru a se salva și învia. Învierea constă în reabilitarea ei ca ființă din punct de vedere social, emoțional, spiritual și psihic.

Obsesia pentru timp și sfârșitul timpului care îi aparține, adică moartea, iubirea care ajunge la moarte se poate trata doar căutând remediul în cel care a provocat rana.

Perioada petrecută în spitalul de psihiatrie (adică sărbătorile de iarnă) au scos-o pe Maria pe calea pe care o căuta: împăcarea cu sine, acceptarea.

Pentru Maria, nevroza a avut un rol benefic fiind o modalitate de concentrare psihică pentru atingerea scopului cunoașterii. Nevroza este semnul unui individ superior care nu se mulțumește cu explicația lineară pentru a trece la starea de bucurie, pe pace interioară. „Toți suntem nevrotici, dar numai puțini dintre noi încercăm să aflăm cine și cum suntem."[17]. Faptul că Maria a reușit să păstreze pentru un timp atât de îndelungat amprenta afectivă a evenimentelor pe care le-a trăit o transformă într-un exemplar unic, un caz special de memorie afectivă.

Boala Mariei este de formă metafizică, ea se îngroapă în căutarea unui timp idealizat din nevoia de a înțelege ce se petrece cu ea și cu viața ei. Moartea pe care o experimentează, atât în relația cu Iosif, cât și în camera muribunzilor o aduce la viață, în fond totul depinde de „acest gard care ne desparte! depinde unde ne aflăm..."[18].

Ajunsă acasă, Maria dă o petrecere pentru a-și anunța plecarea la mănăstire în speranța vindecării cugetului având în vedere vindecarea trupului și a minții dobândite în spital.

[15] Bujor Nedelcovici - *Dimineța unui miracol*, Editura Univers, București, 1993 p. 137
[16] Idem – *Ibidem*, p. 139
[17] Idem- *Ibidem*, p. 165;
[18] Idem – *Ibidem*, p. 170

Experiența la mănăstire reprezintă partea a treia, intitulată Semnul. Primăvara la mănăstire alături de Epiharia, cea care a întâmpinat-o „puțin surprinsă, dar cu același zâmbet blând”[19] o va ajuta pe Maria care aprcurge un drum inițiatic, să-și alunge îndoielile, să-și recapete credința pentru a căpăta mântuirea.

Conștiința cuvântului cu care a început începutul și cu care se va sfârși sfârșitul, care stăpânește fiecare izbândă sau nereușită o află în discuțiile despre rugăciune pe care le are cu maica Theodora. Astfel dobândește și explicația harului „atributul imprimat ca putere în om, orizont infinit în ființă și lumină spontană în sinele ascuns”[20]. În spital, Maria a înțeles că nu trebuie să-i fie teamă de moarte, însă n-a reușit să ucidă teama de a muri. Această izbândă va fi totală doar în momentul în care-și va urca Golgota interioară.

„Căutarea cerului de dincolo de cer”[21] a făcut-o pe Maria să înțeleagă iubirea dincolo de eros, să accepte și adevărul celorlalți; „Cine spune <<noi>> a decapitat adevărul celuilalt”[22]

Pe lângă iubirea de aproape, Maria a înțeles inițierea la care a supus-o divinitatea pentru a o maturiza spiritual „altfel n-aș fi reușit să ajung aici, adică să nu cresc ca o buruiană pe marginea unui drum care duce nicăieri, chiar dacă și buruiana este darul Domnului pe acest acest pământ ... sau poate sunt eu buruiana care a dat rod și care a fost îngrijită de propria mea mână în umbra degetelor care m-au ținut și m-au ocrotit tot timpul.”[23]. „Drumul care duce nicăieri” reprezintă, în aparență, viața fără sens. Sensul apare în prezența instanței divine. Am fi tentați să spunem că iubirea oferă sens vieții; nimic mai adevărat ținând cont că Dumnezeu este dragoste. Întrebarea rămâne „Ce se întâmplă dincolo de iubire? Teoretic nimic și totuși plecând de la mănăstire, Maria a învățat arta schimbării cuvântului în viață, adică Rhema „facerea și desfacerea Logosului”[24], „eu sunt în fiecare frază și cuvânt din ele. Facă-se voia Ta.”[25]

Atracția autorului pentru realitatea sensului și nonsensului este evidentă în descrierea celor două petreceri, astfel viața reprezintă sensul imediat, iar moartea opusul ei.

Finalul celei de-a treia părți o prezintă pe Maria după cinci luni de tratament spiritual încercând să trăiască altfel decât până atunci, în dreptate și adevăr cu sine și ceilalți. De acum

[19] Bujor Nedelcovici - *Dimineța unui miracol*, Editura Univers, București, p. 191
[20] Idem – *Ibidem*, p. 199
[21] Idem – *Ibidem*, p. 203
[22] Idem – *Ibidem*, p. 203
[23]Idem - *Ibidem*, p. 219
[24] Idem – *Ibidem*, p. 223
[25] Idem – *Ibidem*, p. 223

ea este pregătită pentru clipele de cumpănă însă trebuie să se înarmeze cu pace lăuntrică și seninătate.

Lumina cu care a pătruns Maria în ultima parte a romanului se răspândește dincolo. Plină de energie, ea începe să picteze icoane pe sticlă și să se despartă de problemele care au legat-o atâta timp. Dispare frica și odată cu ea și neliniștea. Pentru început, Maria se deconectează de realitate, dar reface definitiv legătura cu lumea exterioară în ultimul paragraf când este anunțată că Iosif este acasă.

Bibliografie:

1. Nedelcovici, Bujor - *Dimineța unui miracol*, Editura Univers, București, 1993

2. Nedelcovici- *Opere complete 1*, Editura Allfa, București,

3. 2005*Cine sunteți, Bujor Nedelcovici? Bujor Nedelcovici în dialog cu Sergiu grigore*, Editura Allfa, București, 2010

4. Ion Rotaru – *O istoria a literaturii române*, Editura Minerva, București, 1971

THOMAS PYNCHON: THE ENCYCLOPAEDIC NOVEL

Ofelia Tofan (Al-Gareeb)
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The aim of this paper is to analyse two of the Thomas Pynchon's novels, The Crying of Lot 49 (1966) and Inherent Vice (2009) in terms of "hysterical realism"/"recherché postmodernism". A very famous author, well known both for his postmodernist novels, with a remarkable density of information, in which the prevalent theme is that of paranoia, and his life lived away from the public eye (he is notorious for the silence on matters of self-reference and publicity), Pynchon continues to elicit the attention of the literary world.

Key words: postmodernism, paranoia, enciclopaedic narrative, hysterical realism, maximalism

According to most of the theorists and critics, Postmodernism in literature could not be contrived without reference to Thomas Pynchon's literary works. As *The Literary Enciclopedia* mentions, "Thomas Pynchon is one of the most important postmodern writers, and his *Gravity's Rainbow* (1973) is – arguably – *the* essential postmodern novel."[1] Consequently, the author has been canonized in the 1980s as "the iconic author of American postmodernism" for producing "at least two masterpieces, *The Crying of Lot 49* and *Gravity's Rainbow*."[2]

His style, his cleverness and, equally, his encyclopaedic knowledge (Pynchon's vast background in engineering physics, mathematics, and sciences, alongside with English literature must not be overlooked), his humour, and his craftsmanship make him a beloved writer of his generation. Some critics compared Pynchon's works to those of Rabelais, Cervantes, Laurence Sterne, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Charles Dickens, Joseph Conrad, Thomas Mann, William S. Burroughs, Ralph Ellison, Patrick White, and Toni Morrison. For them, he is a brilliant writer, "an indisputably, uniquely gifted genius".[3]

[1] Sascha Pöhlmann, Stefan Nico, *The Literary Encyclopedia*, <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=3673>.
[2] Inger H. Dalsgaard, Luc Herman, Brian McHale (eds.), Introduction to *Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge University Press, 2012, p. 4.
[3] Sam Anderson, "Incoherent Vice. My Thomas Pynchon Problem", *New York Magazine*, online, August 2, 2009, <http://nymag.com/arts/books/reviews/58182/index1.html>.

Others consider that he falls under the modernist literary tradition of James Joyce, E. M. Forster, or John Dos Passos. To James Wood, Pynchon's works are classified as pertaining to hysterical realism, alongside with Zadie Smith's, Salman Rushdie's, Don DeLillo's, David Foster Wallace's and others'. In one of his published articles, the critic reminds the main features of the mode:

By "hysterical realism" I have meant a zany overexcitement, a fear of silence and of stillness, a tendency toward self-conscious riffs, easy ironies, puerility, and above all the exaggeration of the vitality of fictional characters into cartoonishness. The dilemma could be put dialectically: the writer, fearful that her characters are not "alive" enough, overdoes the liveliness and goes on a vitality spree; suddenly aware that she has overdone it, she tries to solve the problem by drawing self-conscious attention to the exaggeration.[4]

When reviewing postmodern writers, framed under the two main contemporary modes which he named "hysterical realism" and "informational realism", respectively, James Wood always expresses his opinions towards the craftsmanship of writing plausible fiction and the requirements for not falling under the "hyperliteralism of the novel": to cease exaggerating, to avoid telling us about the culture or about how we live, to give up filling the pages with all sorts of information from all kind of domains, the more so, as there are other forms of literature besides novel which aptly lend themselves to the avalanche of nowadays knowledge (journalism, cultural analysis, theory, nonfiction narrative, film), but above all, he insists upon creating human characters with an inner life, which interrelate one each other and whose inner lives connect to "the inner life of the culture"[5].

As concerns Pynchon's characters, most of the critics agree upon the fact that his novels abound in the unreal, unconvincing, merely sketchy characters, or, even worse, illusive impossible ones, and that Pynchonian characters do not compare to autonomous, rounded characters to be found in any other classic or romanticist author:

They have been referred to as 'figures', 'interchangeable ciphers' or even 'cartoon characters' – a fitting description, as one of Pynchon's key influences is the comic strip. Their names immediately suggest their status as ciphers: some comically evoke the 1960s drug-addled counter-culture, like Zoyd Wheeler or Weed Atman (*Vineland*), some are Dickensian

[4] James Wood, "A Reply to the Editors", *n+1 Magazine*, Issue 3, Reality principle, Fall 2005, <https://nplusonemag.com/issue-3/essays/a-reply-to-the-editors/>.
[5] Idem

emblematic names, like Tyrone Slothrop and Pirate Prentice (*Gravity's Rainbow*) or Herbert Stencil (*V.*) and some are outright parodies, such as the psychiatrist Dr. Hilario (*The Crying of Lot 49*).[6]

Pynchon prefers his fictional universe to be inhabited by characters which differ from the norm – he is an admirer of the lower, lost causes, recondite persons, kestrels, tough men, mean, offensive women, and dropouts. Therefore, Pynchon's social world is complex and disturbed, but, as Millard remarks, "it involves an underlying sense of perspective and context: compared with what large systems consistently do to people, what most people do to each other pales in comparison." Pynchon's works are as intriguing as difficult to follow as concerns the plot because of their complicated twists and turns and their hermetic subject matter. In fact, his novels are an amalgam of plots and subplots, seeming with a ball of yarn with too many tags. All the events, incidents, happenings can be perceived through characters' actions and reactions, but even so, not everybody is granted the full access into the elaborate universe of the writer. Generally, readers must finish the novel by themselves, as if they have got a task, but it is the way Pynchon challenges the intellect of those who dare into the thicket of his fiction. Moreover, in order to better understand it, one must resort to scientific, historic, political support for a better grasp.

Such is the case with two of his novels we considered for analysing, *The Crying of Lot 49* and *Inherent Vice (2009*), which, together with *Vineland* (1990) are considered to be a trilogy – all the novels are set in Southern California, in the late 1960s.

The Crying of Lot 49 is the shortest one, but nonetheless a typical Pynchonian novel, having "a 'double movement'– whereby the frustrated quest for narrative certainty depicted within the pages of a novel is paralleled by the reader's attempt to interpret it."[7]

It is a novel about the craziness, the extravagance, the anarchy and the mysticism of the 1960s, a novel about the people still searching for a balance after the World War II in a fragmented society, a novel about a pervasive sense of social and cultural chaos, a novel about communication, a novel which seems to want to fight against Maxwell's Demon, the proprietor of information, and as such, the master of the order of the system. It is a novel about communication, although the characters in the novel do not quite communicate, and when they do it, because of the drugs and drinking, they do it wrongly, transmitting meaningless or

[6] Bran Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge University Press, New York, 2009, electronic edition, p. 91.
[7] *Idem*, p. 94.

distorted messages. Religion, language, sciences, all of the communication agents do not correctly function in the novel: the main symbol of order in the novel, Maxwell's Demon, cannot be operated because it requires a certain level of communication, which cannot be attained but by the "sensitives", the people having special mental abilities, (i.e. the ability to communicate):

"Communication is the key," cried Nefastis. "The Demon passes his data on to the sensitive, and the sensitive must reply in kind. […] "Entropy is a figure of speech, then," sighed Nefastis, "a metaphor. It connects the world of thermo-dynamics to the world of information flow. The Machine uses both. The Demon makes the metaphor not only verbally graceful, but also objectively true."[8]

The importance of communication is rendered in terms of encyclopaedism, of science and technology. Pynchon insists that human interaction is based upon the same principles that govern physics. Entropy or the tendency of closed energy systems to move towards disorder, is a quantity that, in its two contexts, thermodynamics and information theory, characterizes not only all the forms of life in the universe, but all language, information and written material ever produced anywhere. In Edward Mendelson's words, entropy is defined as a thermodynamics principle, as a measure of stagnation, but also as a structural metaphor, its effect being the gradual loss of energy, as in the information theory, entropy is the measure of the "*un*certainty in a system"[9]:

The book's central metaphor is the thermodynamic concept of entropy, which for the moment may be defined loosely as the slowing down of a system, the calcifying decay of life and available energy on a scale that may be minute or global. Entropy is the principle within irreversible processes, the principle that, in Freud's words, opposes the undoing of what has already occurred.[10]

Consequently, it pertains to communication, or better said in this case, with the lack of communication. Moreover, it is said that metaphors stand at the very beginning of the human world – the entire human experience of thought, action and language is patterned and organized in a metaphorical way.

Pynchon has the merit of building, with a remarkable humour, such a complex social situation so that it absorbs you within it and forces you to experience it. Also, he potentiates

[8] Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, Harper Perenial, electronic edition, 1966, p. 65.
[9] Edward Mendelson, "The Sacred, the Profane and *The Crying of Lot 49*", Harold Bloom (ed.), *op. cit*., p. 25.
[10] *Idem*, p. 12.

his characters with some incredulous, hilarious names, all based upon a closer or a remote reality. For instance, the name Oedipa suggests that this novel, too, belongs to the genre of detective story; also, it is a reference to Oedipus, the Sophoclean hero who, similarly, is in search for a solution to a problem involving a dead person, and possibly to the Freudian theory of Oedipal complex. Pierce Inverarity's name, like most of the Pynchonian names, bears a suggestion too. Inverarity alludes to the latin veritas, "truth", but, due to the prefix *in-*, it denotes quite the contrary, the evasiveness of truth. Actually, all characters' names are symbols or ironic references to the epoch's realities, or just satires addressing the American government.

Pynchon's choice for names is, obviously, a part of the intricate canvas of his novels, adding to the mystery and, at the same time, to the irony and humour of his works; symbols and allusions are to be met at every turning, such is the case with the most prevalent in the novel: the post horn, which stands for free communication. On the contrary, the muted horn stands for the impediment of communication, for the organisational secrecy, for silencing, as is the case with all types of gatherings around an ideal, a principle, an interest, be it brotherhoods, guilds, associations, organisations or cults. But communication helps humankind create an ordered space in the universe, whereas the lack of communication accelerates the process of the isolation, of alienation.

The novel is a kind of a detective story, although a reversed one – the murder occurs in the end, whereas the investigation starts at the very beginning. The heroine ventures, or better said, is sent on a quest for knowledge – in fact, she has to execute the legacy of her now dead ex-lover, Pierce Inverarity, a Californian millionaire real estate developer. Oedipa decides to do her duty and goes to San Narciso, her ex-lover's hometown, where she meets the other characters and gets into the whole Tristero mystery, with all its symbols, which may as well be nothing but a huge, complex joke played on her by her ex-lover. During her quest, she begins to acutely feel a sense of isolation – the world around her seems to be a world perpetually on drugs, maniac and full of conspiracies and illusions. The novel ends as Oedipa, who is alone and alienated from that society, having lost connections with the life she had before trying to uncover the mystery of the Tristero, sits in the auction room waiting for the crying of Lot 49, which consists of Inverarity's stamps that have a muted post horn in their watermark, when she may discover the identity of the mystery bidder. Or she may not. As Bran Nicol puts it,

Oedipa begins to wonder if she is going mad, and realizes towards the end of the novel that there are four alternatives for making sense of what is happening to her: (1) she has really

discovered a secret network; (2) this discovery is simply a delusion; (3) a vast conspiracy has been mounted to fool her into *thinking* she has discovered a secret network; or (4) she's imagining such a conspiracy. She is unable to determine which one is the truth.[11]

With the Tristero conspiracy Oedipa vainly tries to solve, it is asserted that there is no standard ending at all, and within the larger structures of language and style, there can be no final answer, no true ending. Pynchon heightens fictions in order to create order and make sense of the world, but to tell how true such fictions are, or what their ultimate meaning is proves to be an impossibility.

If read in allegorical key, *The Crying of Lot 49* is a political novel. According to Charles Hollander,[12] due to the political and social context of the mid-sixties – "the paranoid climate of the times", Pynchon, deliberately, chose allegory to tell his Menippean satire.

Similarly, James Wood points to an allegory, commencing by saying, "Thomas Pynchon is the most allegorical American writer since Melville, and, for better or worse, the clear inheritor of Melville's broken estate."[13] And continues to judge the author for his novels which "behave like allegories that refuse to allegorize", novels that add piles of meanings he denies, allegory being the principle of Pynchon's fiction, which "elaborates an allegorical politics." Quoting from the novel, "The only alternative was some unthinkable order of music, many rhythms, all keys at once . . ." Wood wonders what the vehicle of a "plotlessness" novel is, adding that Pynchon opposes a musical novel, with "many plots or tunes" to a government's plot, since the writer believes in the importance of plurality of voices, which, the critic underlines ironically, offers people (readers included) many choices and that passes as pluralism. Although Pynchonian fiction is construed always upon a binary: "Either utopia or dystopia; either governance or dream; either too much meaning or not enough meaning."[14] Similarly, the end of *The Crying of Lot 49* poses a dual choice: exile or madness, the illusive organisation, Tristero, really exists or it is only Oedipa's hallucination.

And Wood concludes in his unmistakable style:

Pynchon uses allegory to hide truth, and in so doing expands allegory into a fetish of itself. […] But what is left when allegory does not believe in the possibility of truth is not

[11] Bran Nicol, *op. cit.*, p. 95.
[12] Charles Hollander, "Pynchon, JFK and the CIA: Magic Eye Views of *The Crying of Lot 49*" — *Pynchon Notes* 40-41 (1997): 61–106,<http://www.ottosell.de/pynchon/magiceye.htm>.
[13] James Wood, "Thomas Pynchon and the Problem of Allegory", *The Broken Estate. Essays on Literature and Belief*, Pimlico 2000, electronic edition.
[14] Idem.

allegory but merely *the allegorical*; or a dogmatic faith in the allegorical. What is left are novels that draw attention to their own significations, which hang without reference, pointing like a severed arm to nowhere in particular.[15]

Thomas Pynchon's seventh novel, *Inherent Vice* (2009), is another detective story. It is his third novel of the above mentioned trilogy, whose action is set in Southern California, in 1970. Reviewing the book in 2009, Michiko Kakutani opinionates:

Inherent Vice is a simple shaggy-dog detective story that pits likable dopers against the Los Angeles Police Department and its "countersubversive" agents, a novel in which paranoia is less a political or metaphysical state than a byproduct of smoking too much weed.[16]

Inherent Vice abounds in particular spatial and cultural references, as Pynchon does not contradict his encyclopaedic style: San Pedro, the Manson Family killings, Robert Moses, the architect, films: *The Postman Always Rings Twice* (1946), *Ghidorah, the Three-Headed Monster* (1964), musicians: Fapardokly, The Beach Boys, The Rolling Stones, the Archies, and the epigraph, "*Under the paving stones, the beach!*" referring to the events of May 1968 in France, in short, a revolutionary movement and the beginning of the direct democracy, and for the characters in the novel, an invitation to dare.

The paving stones stand for the changes, for the human interference in the natural preordained arrangement and that was one of the discontents, among others, of the revolutionaries from France, *les soixante-huitards*. Likewise, Golden Fang, the "Indochinese heroin cartel" stands for the global capital and opposes to the idyllic Lemuria, the fantastic place longed for by people under the influence of psychedelic drugs.

The protagonist, Larry Sportello (Doc) is a private investigator, who indulges in drinking and pot smoking. Contrary to the typical hard-boiled private eye, Doc is a countercultural type. He wears his hair in a "fairly presentable foot-and-a-half-diameter white-guy Afro" and is the opposite of tall and imposing, but, apparently determined: "What I lack in *al*-titude," Doc explained for the million or so-th time in his career, "I make up for in *at*-titude."[17] He investigates and is investigated, in his turn.

Again, Pynchon proves highly imaginative as concerns characters' names, choosing bizarre, yet humorous combinations, being ironic especially when it comes to policemen's and

[15] Idem.
[16] Michiko Kakutani, "Another Doorway to the Paranoid Pynchon Dimension", *The New York Times* online, August 3, 2009, <http://www.nytimes.com/2009/08/04/books/04kaku.html?_r=0>.
[17] Thomas Pynchon, *Inherent Vice*, Penguin Press, New York, 2009, p. 17.

federal agents' names: Bigfoot Bjornsen, agent Borderline (suggesting an emotionally unstable personality as the noun is part of the name of a psychiatric condition, Borderline personality disorder), agent Flatweed (suggesting a novice, an unimportant person, someone who could be eaten alive, as the plant is edible). In fact, all the names are very sonorous and funny, and, maybe a befitted characterization: Petunia Leeway (leeway means "a degree of freedom of action or thought"), Scott Oof (*oof* is an exclamation expressing discomfort), Sledge Poteet (again, an oxymoron, combining the French word *petite* with the noun "sledge", a large and heavy hammer), etc. Yet, many critics maintain that like all Pynchon's characters, these too are only sketched. As Kakutani puts it:

The characters in this novel, however, are decidedly less three-dimensional. With the exception of Doc, who has a vague, poignant charm, they bear less of a resemblance to the fully human heroes of *Mason & Dixon* than to the flimsy paper dolls who populated much of his earlier fiction: collections of funny Pynchonian names, bizarre tics, weird occupations and weirder sexual predilections. Many seem to exist for no reason other than that Mr. Pynchon dreamed them up and inserted them into the story, to fill up space or to act as vague red herrings in Doc's quest to find Shasta and ensure her safety.[18]

Three-dimensional or not, the federal agents, doctors, officers, vice dolls, stoners, surfers, musicians, draft dodgers, all the characters in the novel gather and disband, all connecting and intersecting, loving or hating each other, designing a story, a multi-branched plot. But as Kakutani remarks, "Mr. Pynchon's picaresque plots, of course, are Christmas trees on which he can hang all sorts of ornaments, tinsel, garlands and flashing lights, and the plot of *Inherent Vice* is no exception."[19]

Like all Pynchon's novels, *Inherent Vice* is a mixture of real and unreal, possible and impossible, seriousness and humour, and like all the three novels set in Southern California. Similarly, Pynchon's Southern Californians are those typical inhabitants of the zone and of that particular time, young and adults, dopers, boozers, hippies, jazz fans, sex attracted, who "embody and even exaggerate, where exaggeration is possible, the anything-goes, we're-all-bozos-on-this-bus, no-hobbyhorse-too-lame-to-ride spirit that non-Californians often attribute, stereotypically if not always inaccurately, to the residents of that state."[20] Moreover, everybody

[18] Michiko Kakutani, *op. cit.*
[19] *Idem*.
[20] *Idem*.

seems to be connected to everybody as if they form a network, and a complicated system of information circulates among them all.

Yet, in spite of setting the plot in a precise American geography and creating Californian-like characters, *Inherent Vice* maintains one strand of continuity with the imaginary realms found in previous Pynchon works. Real(ism) do not exclude the unreal, but the solution to it is found in the occasional hallucinations induced to Doc by the consumption of drugs. The states induced could offer information, at least about the gist of his mind and permit the introduction of surreal, uncanny parts without breaking the (realistic) conventions of the detective story genre.

Pynchon uses the concept of inherent vice as an extended metaphor in an attempt to demonstrate once more that individuals are subjects to the complex system of the world with its social, economic, historic, cultural components, and the system cannot be reduced to the desires, concerns, fears or beliefs of all humans, and, like in the case of the inherent vice of the goods, people cannot be held liable for their inherent faults (original sin included). And there is always hope. The last lines of the novel show the protagonist driving through fog and meditating upon the future:

For whatever would happen. For a forgotten joint to materialize in his pocket. For the CHP to come by and choose not to hassle him. For a restless blonde in a Stingray to stop and offer him a ride. For the fog to burn away, and for something else this time, somehow, to be there instead.[21]

From a penmanship point of view, the end not only justifies the means, but the form, too. That is, on the impetuous background of the American society at the beginning of the seventies, hysterical realism is a justified choice. Besides, as long as the aim is to render the idea that the original sin or the inherent guilt are not always the root of all evils and even bed persons deserve sympathy, mercy, a second chance.

As Millard concludes:

What Pynchon may in fact have constructed is a novel of ideas in potboiler disguise, frankly if subterraneanly didactic, motivated more by the urgency of disseminating the core idea—the inherent tragedy and potential for disaster associated with certain forms of humanly built space and social organization—than by the aesthetic criteria of humanistic realism. [22]

[21] Thomas Pynchon, *Inherent Vice*, op. cit., p. 356.
[22] Bill Millard, *op. cit.*

That is why Thomas Pynchon, one of the major figures of the postmodern American literature, "despite (or because of) his formidable difficulty, polymathic range of references, personal elusiveness and reputation for outrage and obscenity"[23], is considered the master of the paranoid fiction. The paranoid novels emerged in USA in the 1960s, amidst the Vietnam War and the Cold War. Besides, in that decade the whole world witnessed the assassination of John F. Kennedy and of Martin Luther King, the changes brought by Civil Rights movement, women rights movement, or the events of May 1968 in France, all these milestones leaving their hallmarks upon the entire humankind and creating a state of anxiety, inducing a conspiracy-thinking. People began to think that their minds were somehow manipulated. Under the circumstances, postmodern writers acted accordingly by telling stories of manipulation and taking-over. As Bran Nicol maintains, "we might suggest that Lyotard's diagnosis of a decline in the belief in 'metanarratives' is paralleled by a rise in conspiracy narratives, alternative metanarratives in which disparate and apparently unconnected events can be linked together."[24]

As such, it is not surprising that Pynchon's fiction abounds in conspiracy narratives. His are encyclopaedic novels, very dense, with many plots and subplots, with tens of characters forever seeing connections and links and plots, and paranoid parallels, with hundreds of pages on which there is information from engineering physics, thermodynamics, mathematics, history, and what not, in the form of detective stories, which can be read in different keys – as political allegories, for instance, in which case, Nicol says, we are dealing with "too much meaning".[25] In his maximalist writings, the plots of fully imagined fiction are entwined with plots of history or science, reason why the critic James Wood labelled Pynchon's writing as pertaining to hysterical realism.

As Wood maintains,

At present, contemporary novelists are increasingly eager to "tell us about the culture," to fill their books with the latest report on "how we live now." Information is the new character; we are constantly being told that we should be impressed by how much writers know. *What* they should know, and *how* they came to know it, seems less important, alas, than that they simply know it. The idea that what one knows might—to use Nietzsche's phrase—"come out of one's own burning" rather than free and flameless from Google, seems at present alien. The

[23] Inger H. Dalsgaard *et al.* (eds.), *op. cit.*, Introduction, p. 1.
[24] Bran Nicol, *op. cit.*, p. 96.
[25] *Idem*, p. 98.

danger is that the American fondness for realism combines with this will-to-information to produce a hyperliteralism of the novel.[26]

The critic reproaches the contemporary authors their penchant for informational novels (or novels of ideas), as they fill hundreds of pages with all their knowledge from different domains of science and technology instead of offering only "life." Wood's guiding principle is "lifeness" and when a writer over-imbues his or her prose with facts and data, in the detriment of the life on the page, when the characters in these novels are not really alive, not fully human, the outcome is anything but realism. He coined the phrase "hysterical realism" in order to describe novels that are characterized by chronic length, manic characters, frenzied action, and frequent digressions on topics secondary to the story. And such is the case with Thomas Pynchon, who he put under the same umbrella with Zadie Smith, Salman Rushdie and other postmodern novelists.

In his turn, Dale Peck, although admits that Pynchon is a very gifted writer, saying that "Pynchon should have been what Melville was"[27], sees only the zaniness, the slapstick, and "the same one-dimensional commentary on contemporary society" in Pynchon's novels. "These, in fact, are the parts of Pynchon that recent writers *have* imitated, but both Peck *and* contemporary novelists seem oblivious to the deeper, darker aspects of Pynchon's works, the hallucinatory grandeur of his vision", as Eric Ketzan insists. And he adds: "Pynchon, however, aims to capture a larger picture: history, war, sex, and death as they affect society and the human psyche in general. In the process, Pynchon loses focus on the people, the believable characters, that interest Peck the most."[28]

On the other hand, there are those critics who disagree with Wood and Peck, saying that they use nineteenth century criteria to judge contemporary literature, without taking into consideration reality: "These are hysterical times"[29], Zadie Smith maintains, consequently, twenty-first century realism cannot be of the same kind with the nineteenth century realism, and as such, the mode is appropriate for the period of time spanning from the 1960s up to the present. The complex world with its turbulent existence is adequately rendered in *The Crying of Lot 49* and *Inherent Vice*. On their pages, through the amalgam of the multi-plotted detective

[26] James Wood, "A Reply to the Editors", *op.cit.*
[27] James Atlas, "The Take Down Artist", *The New York Times* online, October 26, 2003, <http://www.nytimes.com/2003/10/26/magazine/26PECK.html>.
[28] Eric Ketzan, "In Defense of Joyce and Pynchon. A Response to Dale Peck's Hatchet Jobs", August 27, 2005, <http://www.themodernword.com/columns/slightly_foxed_003.html>.
[29] Zadie Smith, "This is how it feels to me", *The Guardian* online, Saturday, October 13, 2001<http://www.theguardian.com/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan>.

story presence, numerous characters, hallucinatory events and actions, dense information and the rest of ingredients, readers may perceive cultural, social and political aspects of the USA in the 1960s with all the problems, but as fictionalized as it is, nonetheless a fresco.

Irrespective of the approaches in analysing his writings and of critics' views on his style, Thomas Pynchon remains one of the most prominent contemporary writers and his encyclopaedic novels the well deserved place within the canon.

Bibliography

1. Anderson, Sam, "Incoherent Vice. My Thomas Pynchon Problem", *New York Magazine*, online, August 2, 2009, <http://nymag.com/arts/books/reviews/58182/index1.html>.

2. Atlas, James, "The Take Down Artist", *The New York Times* online, October 26, 2003, <http://www.nytimes.com/2003/10/26/magazine/26PECK.html>.

3. Dalsgaard, Inger H., *et al*. (eds.), *Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Cambridge University Press, 2012.

4. Hollander, Charles, "Pynchon's Inferno", *Cornell Alumni News* Nov. 1978: 24-30, <http://www.ottosell.de/pynchon/inferno.htm>.

5. Kakutani, Michiko, "Another Doorway to the Paranoid Pynchon Dimension", *The New York Times* online, August 3, 2009, <http://www.nytimes.com/2009/08/04/books/04kaku.html?_r=0>.

6. Ketzan, Eric, "In Defense of Joyce and Pynchon. A Response to Dale Peck's Hatchet Jobs", August 27, 2005, <http://www.themodernword.com/columns/slightly_foxed_003.html>.

7. Mendelson, Edward, "Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon", *MLN*, Vol. 91, No. 6, *Comparative Literature* (Dec., 1976), pp. 1267-1275, Published by:The Johns Hopkins University Press < http://www.jstor.org/stable/2907136>.

8. Nicol, Bran, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge University Press, New York, 2009, electronic edition.

9. Pynchon, Thomas, *The Crying of Lot 49*, J.B. Lippincott & Co., Philadelphia, Pennsylvania, 1963.

10. _____, *Inherent Vice*, Penguin Press, New York, 2009.

11. Pöhlmann, Sascha, Nico, Stefan, *The Literary Encyclopedia*, <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=3673>.

12. Wood, James, *The Broken Estate: Essays on Literature and Belief*, Pimlico, 2000.

13. _____, "All Human, Too Inhuman", *The New Republic* online, Thursday, August 31, 2001 <http://www.powells.com/review/2001_08_30.html>.

14. _____, "A Reply to the Editors", *n+1 Magazine*, Issue 3, *Reality Principle*, Fall 2005, <https://nplusonemag.com/issue-3/essays/a-reply-to-the-editors/>.

THE LITERARY GYPSY GIRL – AN ELEMENT THAT DESTABILIZES MORAL CONVENTIONS AND ORDER

Puskás-Bajkó Albina
PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

Abstract: When a "gypsy"girl makes her entrance in a literary text, the mores of society that previously functioned perfectly, are destabilized, being attacked by a dangerous presence that threatens traditional heterosexual couples' relationships and traditions. Her appearance reflects in fact a model society where morals come into question; all theories and principles governing the basic heterosexual relations and property rights being blown up. The theories and principles mentioned are only unsafe because society actors doubt them, but the act of sex change and to withdraw the camp "Gypsy", above all localities non-Roma in the mountains (the above must be understood and ad literally and metaphorically), the Rroma character shows her contempt for the values of the society in which she is expected to live. She has often been put in the imaginary plane of the story about the underground forces, he could even defeat, hence the tendency to demonize a jovial. In 1865, Haltrich retains a caption about "Gypsies" persecuting Jesus, St. Peter and St. John, who on their imaginary road on earth, tired, request shelter from a "gypsy" who, generous, offering them accommodation. The hostess's husband returns from the pub, (opposite of the church), a place of moral decay, chases them away, so that he was tormented by demons.
Keywords: destabilizing, ludic, morality, society.

Dacă vrem să înțelegem rădăcinile tropului țigănesc în literatură, un studiu al apariției lor chiar de la apariția lor în Europa se dovedește folositor, ei provocând îngrijorare în ceea ce privește proprietățile oamenilor deja în momentul primelor apariții. După cum citim în *Gypsy Identities 1500-2000 From Egiptcians and Moon-men to the Ethnic Romani*, de David Mayall, ei au creat o stare de neliniște încă din primii ani în care au apărut în Anglia, era o obișnuință în rândul scriitorilor care se ocupau de țigani să răspândească imagini prefabricate despre caracteristicile și caracterul grupului, adoptând trăsături ca părul negru, ochii căprui și pielea măslinie. Când de exemplu, acești scriitori au fost confruntați cu copii din taberele țigănești care nu corespundeau șabloanelor preconcepute, scriitorii au pretins că acei copii nu puteau fi țigani adevărați, deoarece trebuia să fi fost copii furați de la părinții lor Gaje, non-rroma.

Exemple ca aceasta sunt atât de frecvente că nici nu mai par relevante.[1] Procesul de categorizare, etichetare și reprezentare sunt, de fapt partea cea mai importantă a relațiilor dintre majoritari și minoritari, modelând și fiind modelate de către reacțiile populare și atitudinile țarilor sau politicilor. Imaginea unui grup poate duce la o reacție specifică, la fel cum o reacție specifică poate duce la crearea și legitimizarea unei imagini. În cazul în care adoptăm perspectiva autorităților sau ziarelor, imaginea se va schimba enorm. Căruțele nomazilor asigură o viață insalubră, copii lor, în loc să meargă la școală să fie educați ca ceilalți copii de vârsta lor, se ocupă de cerșit, de furat, de înșelăciuni. Mama lor sau sora lor, ”țigancă” se ocupă de aceleași lucruri (nu rareori ea își învață copii sau frații trucurile meseriei), la care se adaugă prostituția-peștele ei fiind soțul, fratele sau tatăl, ea devenind proprietatea lor de care ei se folosesc, și o aruncă în străzi în momentul în care nu mai este tânără și frumoasă de ajuns să atragă clienții albi. Trăiesc înconjurați de niște câini slabi sfrijiți și cai scheletici, animalele sunt la fel de dușmănoase ca proprietarii lor, din cauza mizeriei fizice și morale în care își duc traiul de la o zi la alta. ”Țiganca” de data aceasta nu este îmbrăcată în culori și piese de veșminte atrăgătoare, ci în niște zdrențe găsite în gunoi, ochii săi nu mai ard de nicio dorință, poate de singura dorință de a-i întinde o capcană străinului, nu îi pasă de copiii săi, neplătind nicio taxă și uitând să își trimită copilul la școală, care în felul acesta rămâne în tabără sau în colibele de la periferii, continuând ceea ce a moștenit de la părinți. ”Sensul amenințării, al pacostei, al primejdiei, al conlictului și confruntării directe dăinuiie în fiecare element al acestui portret.”[2]

Țiganul era deseori pus în planul imaginar al poveștii în legătură cu forțele subterane, pe care le putea chiar învinge, de unde și o tendință spre o *jovială demonizare*. În 1865, Haltrich reținea o legendă în care ”țiganiul” îi persecuta pe Isus, Sf. Petru și Sf. Ioan, care în imaginare drumuri pe pământ, obosiți, solicitau adăpostul unei ”țigănci”, care, generoasă, le oferea găzduire. Soțul întors de la crâșmă, loc al decăderii morale opus bisericii, neîndurător îi goni, motiv pentru care fu afurisit și chinuit de demoni. Dar grație priceperilor sale, el le veni de hac acestora, pricină pentru care fu condamnat la a se întoarce și a rătăci permanent pe pământ. Captivitatea romilor într-o lume contingentă, neacceptarea lor în niciunul dintre spațiile imaginare creștine ale vieții de după moarte, incorigibilitatea sa în materie religioasă și implicit morală, erau considerate a fi argumente perfecte pentru eșecul mesajului religios de a schimba

[1] David Mayall, Gypsy Identities 1500-2000 From Egiptcians and Moon-men to the Ethnic Romani, Routledge, London, 2004
[2] David Mayall, Gypsy Identities 1500-2000 From Egiptcians and Moon-men to the Ethnic Romani, Routledge, London, 2004, p. 2

ceva în structura sa morală. Valoarea euristică, la nivelul mentalului colectiv al lumii germane, a cestor narațiuni este confirmată de faptul că o versiune a acestei povești putea fi culeasă și de frații Schott de la șvabi și publicată în mediul apusean cu titlul ”Țiganul și dracul”. În orice caz, pilda negativă a ”țiganului” era servită enoriașului ca un contraexemplu. Radicalizarea devianței *celuilalt* trebuia să aibă indirect funcție de corectiv în interiorul culturii producătoare de discurs, căreia i se cerea să se ferească de acești ”nelegiuiți” *sui generis*. Totuși, percepția și raportarea la ”țiganul generic” a rămas una dual㠂. Atribuindu-i-se sau /și atribuindu-și calități magice, divinatorii, supranaturale, la nivelul practicilor cotidiene el putea fi contextual valorizat pozitiv, deși, de regulă, indivizii instrumentatori ai unor pretinse puteri rămâneau structural temuți și, ca atare, marginalizați”.[3]

Țiganca și proprietatea

Să luăm un exemplu : Romanul Virginiei Woolf, *Orlando* : ”Tribul cu care Orlando se acunde, a cărui stil de viață exotic oferă nu numai scăpare ci și o travestire, o deghizare, încapsulează în mod virtual toate stereotipiile care informează tropul literar al ”țigăncii”. Fiind izolați (...), aceste ființe sunt itinerante, și în rolul acesta, obiectele dorinței romantice ale lui Orlando.” Orlando, femeie în momentul respectiv, li se alătură în nomadismul lor, spălându-se ”în pârâuri, dacă se spăla vreodată”[4] Trăind în afara oricărei proprietăți private : ”nu se găsea măcar o singură cheie, darămite o cheie de aur, în toată tabăra”. Tabăra servea ca antidotul perfect la relația iritată și sensibilă ce o avea Orlando cu moștenirea lui, ceea ce s-a complicat cu noul său gen, el devenind femeie. ”Țiganii”, în relatarea lui Orlando, nu au gen, femeile fiind similare cu bărbații, cu excepția momentului în care aceștia complotează să îi ia viața. Transformându-se în femeie aspirând la statutul de ”țigancă”, Orlando a devenit dezmoștenit în ochii societății britanice din trei motive relevante pentru era respectivă: ”Cele mai importante acuzații aduse ei erau (1) că era moartă deci nu putea avea nicio proprietate; (2) era femeie, ceea ce înseamnă același lucru; (3) era un duce englez care s-a însurat cu o anumită Rosina Pepita (o ”țigancă”-nota mea), o dansatoare, cu care a și făcut trei fii, care acum își declară tatăl mort, pretinzând moștenirea proprietății lui.” [5]

[3] Marian Zăloagă, Romii în cultura săsească în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj Napoca, 2015, p.145
[4] V. Woolf, Orlando, A Biography, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1928, 1956, p.140
[5] Idem., p.168

Iată argumentul nostru cel mai important, dovedit: când o ”țigancă” își face apariția într-un un text literar, moravurile societății care înainte funcționau perfect, se destabilizează, fiind atacate de prezența primejdioasă care amenință tradițiile relațiilor tradiționale în cuplurile heterosexuale. Apariția ei reflectă de fapt un model societal în care moravurile ajung sub semnul întrebării, toate teoriile și principiile ce reglementau relațiile heterosexuale de bază și dreptul la proprietate fiind aruncate în aer. Teoriile și principiile amintite sunt numai nesigure, fiindcă actorii societății se îndoiesc de ele, dar prin actul de schimbarea sexului și de a se retrage în tabăra ”țigănească”, deasupra tuturor localităților non-roma, în munți, (acest *deasupra* trebuie înțeles și ad literam și metaforic), personajul rrom își arată disprețul față de valorile societății în care se așteaptă ca el să trăiască. În textele ce urmează a fi anlizate, toposul ”țigăncii” va îndeplini mai multe funcții: prin întruchiparea valorilor ce se află în contrast cu normele societății, ele devin simbolul haosului moral semnalizat de ele. În acest fel ele vor funcționa și ca elemente modificatoare a tuturor circumstanțelor, fără ca ele să se modifice vreodată, cu mici excepții, bineînțeles, anarhia obiceiurilor și deprinderilor putând fi distrusă numai cu distrugerea ei, totală sau parțială-prin moarte/dispariție ori prin îmblânzire.

Aflându-se dintotdeauna în poziția subalternului față de majoritatea stabilită, deținând o reticență fabuloasă printre cei non-romi ca și o istorie scrisă inexistentă sau lipsa totală a literaturii lor scrise proprie până în deceniile recente, ceea ce rămâne nouă din istoria lor este acest amalgam al abjectului și al fascinantului din legislațiile europene și literatura universală, fiecare de fapt oglinzându-l pe celălat, într-o oglindă care deformează ăpzitiv sau negativ imaginea dată în repetate rânduri.Cu cuvintele Juliei Kristeva, ”În acest fel, îmbinat și țesut, ambivalent, un flux eterogen marchează un teritoriu pe care pot să-l numesc al meu deoarece Celălalt, sălășluind în mine ca un *alter ego,* mi-l arată prin aversiune. ”[6]Pornind de la ”țiganca” vrăjitoare din operele Shakespeare sau cea care deslușește ațele încurcăturii din povestea pieselor italiene renascentiste și ajungând la cea contemporană cu noi, tropul literar al ”țigăncii” întotdeauna întruchipează ceea ce este alter ego-ul femeii albe și simultan obiectul aversiunii, fiind excepțional de propice pentru aceste interpretări contradictorii dat fiind că știm atât de puțin despre ea, până și ceea ce știm fiind pe jumătate legendă sau mit rural/urban.

În timp ce în multe dintre operele analizate, apariția ”țigăncii” nu pare atât de importantă ca prezența protagoniștilor consacrați, și în câteva, își vor face simțită prezența

[6] Julia Kristeva, Powers of Horror: An Essay on Abjection, European Perspectives, A Series of the Columbia University Press, New York, 1982, translated by Leon S.Roudiez, p.10

printr-o funcție de simplu decor de atmosferă, eu consider că totuși, figura aceasta servește la o nouă cheie de interpretare în fiecare poveste aparte, căci, dacă nu au nicio importanță în ceea ce privește povestea, de ce s-a gândit autorul să le introducă? Sut convinsă că ne va ajuta să înțelegem rolul jucat de ele chiar prin însăși rolul lor secundar, superfluu și aparent în nicio legătură cu firul narativ. Vom vedea cum ele devin semnale aparte ale schimbării situației date, provocând ordinea dată în priele pagini din opere, ele destabilizând *statu quo*-ul de dinainte, mari transformări întâmplându-se în momentul apariției lor: schimbări de perspectivă, schimbări de identitate, schimbări de relații interpersonale,etc.

Având în vedere multele fațete ale figurii țigăncii literare, credem că metafora folosită de Abigail Bardi în pentru definirea ei în scrierea ei *The Gypsy as Trope in Victorian and Modern British Literature,* aceea a ”globului disco”[7], o metaforă care pare să încapsuleze maniera în care țiganul apare în literatura secolului nouăsprezece ca trop literar care poate fi configurat într-un fel prescurtat (...) Inițial, globul disco era o singură fațetă a fenomenului disco, dar ulterior el a devenit atât de sinonimic cu conceptul disco și atmosfera lui transgersivă că a ajuns să semnifice evenimentul în stil club al anilor 1970. Dacă am vrea să creăm ambianța anilor respectivi, de exemplu, ar fi de ajuns să atârnăm pe tavan un glob disco.

Cu toate acestea, este important de reținut că globul disco nu cauzează un chef- el pur și simplu îl semnalează, deși cu ceea ce contribuie el la atmosferă este o funcție cauzală în același timp ce globul însuși nu deține nicio calitate festivă inerentă, ci tot ceea ce este în mod constant asociat cu el. Într-un mod similar, în textele în care le găsim (pe ”țigănci”) simpla lor prezență este un semnal că, la fel ca în discotecă, moravurile sociale, în special domeniile strict regularizate din secolul nouăsprezece, cele referitoare la proprietate, gen, sexualitate și identitate națională sunt în curs de a fi destabilizate și răsturnate. În timp ce la început ”țigăncile” nu cauzau această destabilizare și răsturnare a regulilor, doar acompaniind-o, prezența lor o semnalizează atât de puternic încât ele au ajuns să pară că o cauzează, și într-adevăr, ulterior, pentru a fi martorii unei destabilizări, ajunge ca ele să apară, ele devenind o prescurtare a destabilizării însăși. (...) în acest fel ajunge numai să le eradicăm, să le disprețuim și să le batjocorim sau măcar să le îmblânzim alteritatea ca să ne reîntoarcem la *statu quo*-ul normal de dinaintea apariției lor. În alte cuvinte, transgresivitatea semnalizată de ele se poate termina și cheful, cum era în timpul prezenței lor, se sfârșește.”[8] În același fel, ”în gramatica

[7] Abigail Bardi în The Gypsy as Trope in Victorian and Moderrn British Literature, Univ. of Maryland, 2007, p.26
[8] idem, p.27

romanului din secolul nouăsprezece, penetrarea țigăncii are rolul unui modificator care deformează, un trop literar central care explodează tot ce era drag inimii victoriene- moștenire, roluri de gen binare, sexualitatea reprimată și identitatea națională britanică- și îi aruncă în aer, în abnormalitate."[9] În cazul lui Orlando, apariția "țiganilor" semnalizează nu numai punerea sub semnul întrebării a moravurilor dar și a identității sexuale și a apartenenței la o clasă socială, fiind cunoscută aversiunea romilor față de moșteniri și discursurile financiare, paradigma dată de anturajul precedent fiind transformată. În *Marile așteptări* de Charles Dickens, (*Great Expectations),* o vedem pe Estella, care este fiica criminalului Magwitch care are sânge de "țigan" în vene, ceea ce "denotă pentru autorul Dickens o personalitate temperamentală, pasională din punct de vedere sexual. Miss Havisham, (mama ei adoptivă) nu a putut eradica moștenirea ei, ceea ce a reușit era să o învețe cum să disimuleze sentimentele ei naturale prea puternice după o mască de indiferență rece și o inaccesibilitate strălucitoare. (...) Estella a moștenit și aura misterioasă, parcă o flacără de la Molly (mama ei naturală). Esența Estellei este focul, nu gheața. Disprețul ei intens este ca un negativ fotografic a dorinței intense, răceala ei nu este o frigiditate impasibilă, plictisitoare, dar una care arde. (...) Ea a învățat repede că manierele de domnișoară mândră, distantă învinge pasiunea nesupusă moștenită de la mama ei, o pasiune care o amenință pe ea însăși. Holbându-se la foc- ceea ce în cazul romanelor lui Dickens semnalizează emoții intense refulate-(...) ea vede în cărbunele încinse, incandescente imaginea propriei emoții." Ea este asemuită de Pip, îndrăgostită de ea, cu o flacără de lumânare în jurul căreia se adună mai multe molii și creaturi ordinare, nedemne de mândra domnișoară. Fiind extrem de pasională și senzuală sub masca de femeie frigidă și calculată, ea alege să se mărite cu "molia" cea mai respingătoare[10], Mr. Drummle, lăsându-l pe Pip cu ochii în soare. Ea a ales de fapt între un bărbat ngelic care o adora și o brută stupidă- putem suspecta că a făcut această alegere fiind atrasă fizic de brută, și nu a trebuit să se sacrifice, cum s-ar credea. Dacă s-ar fi măritat cu Pip, pasionalitatea sa "țigănească" ar fi fost frustrată, deci a făcut numai să asculte de vocea sângelui moștenit.[11]

Aphra Behn, prima femeie dramaturg din Anglia, a creat masca "țigăncii" pentru eroina Hellena, care, prin decizia de a se deghiza în "țigancă", reușește să se opună regulilor societății din era Stuart, evită o căsnicie de interes, și, în timpul Carnivalului, își urmărește alesul. Piesa

[9] ibidem, 2007,p. 27
[10] Charles Dickens, Marile Speranțe, Ed. Corint, București, 2013.
[11] Harold Bloom, Modern Critical Interpretation of Charles Dickens's Great Expectations, Infobase Publishing, 2010, p.73

The Rover a fost jucată prima dată în 1677, și ea ne arată standardul dublu al evaluării feminității ce funcționa pe atunci, un standard care le limita femeilor toate dorințele la trei tărâmuri posibile: mănăstirea, bordelul, ori căminul. Libertinismul social și moral al bărbaților nu se îngăduia femeilor, ele având șansa să aleagă dintre cele trei roluri rezervate pentru ele: fecioara, soția sau târfa. Extremele erau două : femeia fecioraă, neprihănită și femeia târfă, plătită pentru serviciile ei sexuale. Cele care se aflau între aceste două extreme, se regăseau într-un spațiu gol, nu a scară largă de roluri, cum ar fi natural, ea oferea ”toată marfa sau nimic”[12]. Protagonista Hellena se luptă pentru independență în timp ce mâinile ei sunt legate de legile (scrise și nescrise) ce prescriau comportamentul corect în pețire și mărițiș. În momentul în care ea se deghizează în ”țigancă”, devine activă și capabilă de a face lucruri inimaginabile până ce s-a deghizat, arată ”inițiativa și curajul rezervate pețitorului activ”[13] Hellena cea feciorelnică, văzând posibilitățile și libertățile oferite de deghizarea sa în femeie rromă, jură dezobedientă față de fratele său în ceea ce privește viața ei romantică, să facă ”nu precum fratele meu înțelept își imaginează (pentru viitor)...dar să iubesc și să fiu iubită”[14] Hellena nu se aseamănă cu celelalte femei din perioda respectivă, ea este o luptătoare care refuză să fie subordonată bărbatului, prin personalitatea ei puternică., ea își urmărește pasiunea, ascultând de sexualitatea ei, în felul acesta ”demasculinizând dorința carnală” și ”sabotând construirea femeii ca o femeie ce se protejează și este o marfă pasivă”[15] În era respectivă, moravurile femeii erau dictate de ”necesitatea subordinării și obedienței feminine în fața bărbatului”[16], cum se poruncea în mai multe versuri biblice. Personajul Evei din Biblie a avut un impact atât de esențial în alungarea omului din Eden, că se propaga ”o convingere culturală că femeia este slabă și păcătoasă”[17]. Dorința feminină era o dorință diabolească, o slăbiciune ce trebuia eradicată, singurul act sexual acceptat din partea ei fiind cea matrimonială, a soției obediente care capitulează în fața bărbatului activ și cucernic. Dominarea femeii de către bărbat a condus la ”masculinizarea dorinței- crearea femeii ca Cealaltă și ca Obiect- ceea

[12] Aphra Behn, The Rover. Restoration Comedy, Ed. Trevor Griffiths and Simon Trussler, New Hern Books, London, 2005, p.164
[13] Helen M. Burke, The Cavalier Myth in The Rover. The Cambridge Companion to Aphra Behn, Eds. Derek Hughes și Janet Todd, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p. 122
[14] Aphra Behn, The Rover. Restoration Comedy, Ed. Trevor Griffiths and Simon Trussler, New Hern Books, London, 2005, p. 170
[15] Heidi Hunter, Revisioning the Female Body: Aphra Behn's The Rover, Parts I and II, Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism, Ed. Heidi Hunter, Univ. Press of Virginia, Charlottesville, 1993, p. 104
[16] Ann Hughes, Puritanism and Gender, The Cambridge Companion to Puritanism, Eds. John Coffey and Paul c.H. lim, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p. 295
[17] Aphra Behn, The Rover. Restoration Comedy, Ed. Trevor Griffiths and Simon Trussler, New Hern Books, London, 2005, p.295

ce era esențial de asemenea pentru ideologia sexuală care insistă asupra faptului că identitatea feminină trebuie mereu însoțită de castitatea feminină"[18]. Prin adecvarea sexualității la așteptările contemporane, bărbații puritani au redus rolurile posibile ale femeii la unicul rol de femeie. Domeniile posibile deveneau cele ale mănăstirii sau ale bordelului pentru femeile care nu mai erau acceptate. În timp ce societatea masculină era încurajată să trăiască o adevărată revoluție sexuală, doamnele era limitate la treburile casnice ale unei mame și soții. În cazul în care râvneau libertatea sexuală, obstacolele se prezentau în chipul legilor morale și al realității. Ideologia hedonistă stimula pasiunile extra-maritale și multe femei erau capabile să se susțină financiar, fără sprijinul unui bărbat, totuși, dacă se despărțea de imaginea delirantă a fecioarei drăguțe, ea își expunea vulnerabilitatea, putând primejdui prestigiul, dar și viața ei. În schimb, putea să revină din aventură bolnavă, sfidată sau însărcinată.

"Aphra Behn, prima engezoaică care-și câștiga existența cu scrierea pieselor de teatru, a creat un personaj feminin captivant, care a folosit deghizarea în țigancă având scopul de a scăpa dintr-o căsnicie nedorită și să-l urmărească liber pe bărbatul care îi plăcea. În faimoasa piesă *The Rover* din 1677, masca de țigancă îi oferă marchizei bogate Helena siguranță și libertate de a cutreiera străzile Italiei în timpul Carnavalului, căutându-l pe Wilmore. La fel ca ceilalți protagoniști care se travestesc în țigani, Hellena își poate folosi înțelepciunea și elocvența, savurându-și libertatea sexuală proaspăt regăsită în timp ce flirtează cu Wilmore pe străzile din Napoli. Autoarea Behn îi dă protagonistei deghizarea țigăncii și prin aceasta o face mai puternică și o schimbă într-un exemplu viu al feminității independente și emancipate pe un fundal carnivalesc unde rolurile de gen se inversează sau se desființează de tot."[19] După escapada ei, deghizată în "țigancă", Hellena reușește să trăiască un fel de bucurie, scăpând de căsătoria aranjată de fratele său, dar cu toate acestea, se mărită, intrând în rolul soției, lupta pentru independență sfârșindu-se. Scriitoarea Aphra Behn era un fel de "țigancă" în cazul în care prin această figură se înțelege libertatea sexuală, morală și independența. Viața ei a fost o viață provocatoare pentru contemporanii ei, provocatoare de indignare. A petrecut mult timp în Guyana Olandeză și în Indiile de Vest, căsătorindu-se pentru o scurtă perioadă cu cel al cărui nume l-a folosit. Era cunoscută ca spioană britanică în Antwerpen în anul 1666. A fost arestată

[18] Heidi Hunter, Revisioning the Female Body: Aphra Behn's The Rover, Parts I and II, Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism, Ed. Heidi Hunter, Univ. Press of Virginia, Charlottesville, 1993, p. 104

[19] Domnica Rădulescu în *Commedia Dell Arte s Tricks for Finding Freedom, Brief history of the Gypsy Role in Early Modern Europe*, in *Gypsies in European Literature and Culture*, ed. By Valentina Glajar and Domnica Radulescu, Studies in European Culture and History, Palgrave Macmillan, 2008, p. 201

din cauza datoriilor, ceea ce a motivat-o să scrie piese de teatru. Era extrem de preocupată de egalitatea dintre sexe, ceea ce se exprimă și în piese, dar și în romanul său *Orinooko* din 1688, ea atacând subiecte tabu până și în poeziile ei, subiecte cum ar fi atracția homoerotică, autonomia femeilor, sexualitatea femeilor, etc.[20] Numeroase eroine alcătuite de ea, cum este și Helena, sunt firi răzvrătite, care, prin faptele lor și prin intrigile țesute în jurul lor reușesc să găsească roluri noi cu care să se identifice femeia, între fecioară și târfă, arătând noi variațiuni pe o scară de valori și roluri inexistente înaintea lor. Femeia- o dovedesc aceste eroine- este capabilă să uite de pasivitatea ei, devenind făuritoare propriei destine, poate să călătorească, poate să cunoască noi oameni, poate ”să caute împlinirea sexuală și fericirea personală”[21]. Toate acestea datorită deghizării în ”țigancă”, un travesti eliberator pentru femeia albă a perioadei. Ceea ce este ironic în travestiul literar respectiv este faptul că în timp ce figura ”țigăncii” era folosită ca o metaforă pentru libertatea sexuală, pentru elocvență și nepăsare pentru moravuri, femeia rromă, mai ales în Balcani, era o roabă, fără drepturi, fără a fi măcar considerată umană. ”Femeile care folosesc trtavestiul ”țigănesc” în teatrul cpomic din secolul 16. și 17., se eliberează de constrângerile clasei sociale proprii și reusesc să negocieze libertate economică cu libertate sexuală și cu libertatea de mișcare. Dorința lor de aceste trei nivele de libertate este atât de intensă încât pierderea statutului social și achiziția unui nou statut social perceput ca inferior- aceea a țigăncii, devine nu numai irelevantă, dar un motiv pentru sărbătoare.”[22]

BIBLIOGRAFIE:

1. Bardi, Abigail, *The Gypsy as Trope in Victorian and Moderrn British Literature*, Univ. of Maryland, 2007

2. Behn, Aphra, *The Rover. Restoration Comedy*, Ed. Trevor Griffiths and Simon Trussler, New Hern Books, London, 2005

3. Bloom, Harold. *Modern Critical Interpretation of Charles Dickens's Great Expectations*, Infobase Publishing, 2010

[20] http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/behn_aphra.shtml, accesat pe 17.11.15
[21] Domnica Rădulescu în Commedia Dell Arte s Tricks for Finding Freedom, Brief history of the Gypsy Role in Early Modern Europe, in Gypsies in European Literature and Culture, ed. By Valentina Glajar and Domnica Radulescu, Studies in European Culture and History, Palgrave Macmillan, 2008, p. 202
[22] Gypsies in European Literature and Culture, ed. By Valentina Glajar and Domnica Radulescu, Studies in European Culture and History, Palgrave Macmillan, 2008, p. 202

4. Burke, Helen M., *The Cavalier Myth in The Rover. The Cambridge Companion to Aphra Behn*, Eds. Derek Hughes și Janet Todd, Cambridge University Press, Cambridge, 2008

5. Dickens, Charles, *Marile Speranțe*, Ed. Corint, București, 2013.

6. Glajar, Valentina și Radulescu, Domnica (ed.) *Gypsies in European Literature and Culture*, in *Studies in European Culture and History*, Palgrave Macmillan, 2008

7. Hughes, Ann, *Puritanism and Gender, The Cambridge Companion to Puritanism*, Eds. John Coffey and Paul c.H. lim, Cambridge University Press, Cambridge, 2008

8. Hunter, Heidi, *Revisioning the Female Body: Aphra Behn's The Rover, Parts I and II, Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism*, Ed. Heidi Hunter, Univ. Press of Virginia, Charlottesville, 1993

9. Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection, European Perspectives*, A Series of the Columbia University Press, New York, 1982, translated by Leon S.Roudiez

10. Mayall, David, *Gypsy Identities 1500-2000 From Egiptcians and Moon-men to the Ethnic Romani*, Routledge, London, 2004

11. Rădulescu, Domnica, în *Commedia Dell Arte s Tricks for Finding Freedom, Brief History of the Gypsy Role in Early Modern Europe, in Gypsies in European Literature and Culture*, ed. By Valentina Glajar and Domnica Radulescu, Studies in European Culture and History, Palgrave Macmillan, 2008

12. Woolf, Virginia, *Orlando, A Biography*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1928, 1956

13. Zăloagă, Marian, *Romii în cultura săsească în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*, Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj Napoca, 2015

14. http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/behn_aphra.shtml, accesat pe 17.11.15

ACKNOWLEDGEMENT :

I would like to thank the POSDRU/159/1.5/S/133652 Project entitled „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate" for its substantial financial support in my research.

FROM THE STRONG POINTS OF THE "VULNERABLE HEEL"

Anamaria Dobrescu (Popa)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: As a typical representative of the '60s literary generation, characterised, among other things, by the reinterpretation of myths, Ana Blandiana includes several explicit and implicit mythological references in the poems of the volume "The Vulnerable Heel" (1966). We will hereby try to reveal and outline the new significances of these reinvested myths. Most of the references emerge from the classical Greek-Latin mythological substrate, enriched with diverse cultural representations on the theme of the human limited destiny and the destiny of the artist. We will analyze the possible interpretations given to King Midas, Ulysses, Atlas, the priestesses, Torquato Tasso, Orpheus and Eurydice, Phaedra, the wings, the claws, the mantle etc.

Keywords: myth, symbol, Ana Blandiana, the Vulnerable Heel

Pornind de la premisa că mitologicul hrăneşte literatura asemeni unei seve originare, vom încerca să evidențiem semnificațiile poetice ce reies din țesătura de simboluri și din structura de adâncime a poeziilor din cel de-al doilea volum al uneia dintre cele mai prodigioase scriitoare din literatura română postbelică, Ana Blandiana. Demersul se justifică cu atât mai mult cu cât volumul *Călcâiul vulnerabil* (1966) abundă în referințe mitologice explicite.

„Între elogiu și defăimare, poezia Anei Blandiana a avut un destin echivoc", scria Petru Poantă în 1978, „ cărțile de început au consacrat o mare speranță, pentru ca volumele de maturitate să fie puse sub semnul îndoielii."[1] Chiar dacă această părere a fost formulată după doar 14 ani de carieră literară din cei 50 de ani existenți până în prezent, ea surprinde în bună măsura destinul literar al poetei, cauzat în cea mai mare măsură de contextul politic nefavorabil artei autentice. Receptarea critică, de cele mai multe ori elogiativă - sau inexistentă în perioadele interdicției de publicare - a remarcat atât constantele, cât și variabilele creației uneia dintre cele mai prolifice și complexe personalități literare ale literaturii române contemporane.

[1] Poantă, Petru, *Radiografii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p.231.

Referindu-se la caracteristicile generației, Manolescu vine cu o observație ce ține de critica psiho-sociologică și care se verifică într-o foarte mare măsură în corpusul poeziilor din acest volum: „Spre deosebire de poeții de după 1980, la care există sentimentul unei intime solidarități între viață și literatură, generația ’60 a fost partizana unei poetici a naturalului, resimțind dureros artificialitatea inerentă a oricărui text literar. Lucrul se explică, în condițiile reacției lor la înghețul tematic și stilistic din epoca dogmatică, prin nevoia de sinceritate, de emoție așa-zicând „caldă” care se vrea „vibrantă” de adevăruri sufletești nepervertite, declarându-se ca atare și încercând să facă să triumfe sufletescul pur, fie acesta de ordinul senzualității, fie de ordinul convingerii morale.”[2]

Există o mare schimbare de tonalitate și viziune între primele două volume ale Anei Blandiana, publicate la doar doi ani distanță. Exuberanța, frenezia și candoarea din *Persoana întâi plural* (1964) sunt înlocuite cu mefiența, indecizia, frustarea, și scepticismul în *Călcâiul vulnerabil* (1966). Poezia primului volum „exultantă la modul ingenuu” evoluează spre un „lirism meditativ, ritualic”[3]. Eul liric trăiește o criza existențială și etică, care este reflectată în poezie de sentimentul alienării, al degradării și al limitării. Poezia acestui al doilea volum exprimă stări de reflecție și de problematizare, născute dintr-o conștiință scindată. Tonul este grav, reflexiv, dubitativ, uneori melancolic, alteori chiar revoltat. Laurențiu Ulici remarca: „Ce frapează în poezia mai nouă a Anei Blandiana este tendința de adâncire în metafizic, de revizuire a condiției psihologice în numele unei conștiințe a frustrării și al orgoliului nelimitării și [...] migrațiunea imaginației propriu-zis poetice spre discursul reflexiv”[4] , considerând că plasticitatea este sacrificată în favoarea subtilității, fapt contestat, pe bună dreptate, de criticul Iulian Boldea: „reflexivitatea nu diminuează deloc din plasticitatea imaginilor poetice; dimpotrivă, imaginea poetică are, chiar atunci când adăpostește ideație și reflexivitate, carnație și frăgezime, culoare afectivă și vibrație delicată a frazării [...].”[5]

O sursă certă a acestei plasticități în acest al doilea volum de poeme sunt frecventele referințe mitologice explicite sau implicite, ca cea din chiar titlul volumului: *Călcâiul vulnerabil* – călcâiul lui Ahile; dar nu numai, căci *călcâiul vulnerabil* are o simbolistică mai largă și chiar mai veche, ancestrală, logica imaginativă[6] decurgând dintr-o logică biologică.

[2] Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică – Lista lui Manolescu 1. Poezia*, Ed. Aula, Brașov, 2001, p.271.
[3] Dumitru Micu în *Dicționar de literatură română*, Ed. Univers, București, p.63.
[4] Laurențiu Ulici, *Confort Procust,* Ed. Eminescu, București, 1983, p. 143.
[5] Iulian Boldea, *Ana Blandiana (monografie)*, Ed. Aula, Brașov, 2000, p. 15.
[6] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri,* Ed. Artemis, București, 1993, vol. I, p. 270.

Călcâiul servește într-un fel de bază ființei umane, caracterizată de poziția verticală. Când e lovit la călcâi, omul cade. Faptul că șarpele sau scorpionul atacă cu predilecție această parte a corpului, îi justifică vulnerabilitatea, dar și credința unor triburi arhaice, cum că în timpul morții sufletul părăsește trupul ieșind prin călcâi. În mitologie, cel mai cunoscut este călcâiul lui Ahile, semizeu din mitologia greacă, erou homeric din *Iliada*, participant la războiul troian, fiul zeiței Thetis și al lui Peleus. Născându-l, zeița l-a scufundat în Styx ca să-l facă invulnerabil, dar un călcâi a rămas neudat. Întrucât profetul Kahlas îi prezisese sfârșitul în războiul troian, Thetis îl ținuse ascuns la curtea regelui Lykomedes unde a fost crescut și instruit de centaurul Hiron care l-a hrănit cu măduvă de leu, iar la maturitate i-a dăruit o lance vrăjită. Cum nimeni nu poate scăpa de destinul său scris, el vine totuși la Troia, chemat de Odysseus, unde e ucis de săgeata otrăvită cu care Paris, fratele lui Hector, ajutat de zeul Apollon, îi ochește călcâiul vulnerabil[7]. Dar acest călcâi are similitudini cu călcâiul uriașului cretan de aramă, Talos, creat de Hephaistos și dăruit regelui Mimos, spre paza Cretei (sau dăruit de Zeus Europei). El îi ucidea pe dușmani printr-o extraordinară putere calorică interioară, dar a fost ucis prin magie de Medeia, care a izbutit să-i scoată cepul ce-i astupa capătul unei vene de sânge, eliberându-i tot sîngele, fără de care nu mai avea putere[8]. După cum se vede, vulnerabilitatea călcâiul are ecouri vechi în psihicul uman, nu doar din punct de vedere cultural, ceea ce conferă forță expresivă conotațiilor simbolice ale titlului acestui volum al Anei Blandiana. Nu putem ști dacă poeta a luat în considerare și acest al doilea mit în momentul alegerii titlului volumului, dar putem presupune că forța interioară cathartică, transfiguratoare a spiritului poetic poate fi asemuită forței interioare a uriașului cretan, paznic al Cetății, al unei civilizații sau al Europei, iar aceste semnificații ascunse comune, esențializate, pot rezida în inconștientul poetului, în formă arhetipală, existând posibilitatea unei determinări culturale și existențiale.

Al.Piru interpretează titlul volumului chiar din această perspectivă ontologică: „Faptul că suntem muritori e călcâiul nostru vulnerabil și nu se salvează decât cine poate accepta ideea de eternitate, moarte infinită”[9]. Acestă idee este susținută și de logica mitologică, dacă e să ținem cont și de faptul că în mitul lui Ahile, după moartea sa, Thetis îl răpește de pe rugul arzând și-l transportă în apoteoză de erou zeificat în insula Leuke, o variantă pentru Insulele Fericiților, unde își începe o nouă existență eternă. Destinul poetului este unul asemănător , de aceea Al.Piru merge mai departe constatând, ca și marea majoritatea criticilor, că volumul

[7] Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală,* Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 20.
[8] Ibidem, p. 569.
[9] Al.Piru- *Poezia românească contemporană 1950-1975,* vol 2, Ed. Eminescu, 1975 p. 372.

Călcâiul vulnerabil are ca temă dominantă meditația asupra condiției lirice. În aceeași idee, doar mai generalizată, Ion Oarcășu, consideră că în acest volum atenția poetei „se îndreaptă cu finețe și decizie spre câteva aspecte esențiale, care țin de condiția generală a omului contemporan”[10]. Iată, deci, cum mitologicul hrănește atitudinea poetică, atât la nivel conștient, cât și inconștient, și în cazul poetului, și în cazul cititorului, devenit consumator de mituri de gradul doi.

După părerea lui E. Simion[11], *Călcâiul vulnerabil* este cartea care individualizează talentul Anei Blandiana și-i arată disponibilitățile pentru temele mari ale poeziei. Dintre temele preferate ale acestui volum, trei sunt recurente în mod pregnant, în opinia lui: „cuvântul mistificator (și fatal, *Poezia*), radicalitatea morală (etica poeziei și etica existenței din afara poeziei) și, sub influența lui Blaga, sentimentul de înserare în lume (revelația morții)”[12].

Neîncrederea în cuvântul mistificator e o temă întâlnită la toți poeții generației ’60, iar neîncrederea în cuvinte aduce cu sine neîncrederea în *Poezie* ca literatură, dar și ca și formă de a fi și implicit oroarea de mistificație în ordine morală: *Doamne, câtă literatură conținem!*[13] (*Carantină*).

O altă referință mitologică foarte sugestivă poetic e comparația destinului poetului cu destinul regelui Midas. Darul de a cânta este tragic, poezia e o vină, o ispășire și poetul are soarta regelui frigian: tot ce atinge se preface în cuvinte; „realitatea devine astfel pauperă, se convențională, se transformă în simplu semnificant, iar între referent și semn se sapă un abis.[14]”*„Tragic mi-e darul, asemeni pedepselor vechi./ Ce strămoș mi-a greșit ca să-i port – lauri – vina?/ Tot ce ating se preface-n cuvinte/ Ca-n legenda regelui Midas.[...]// Cerul nu pot să-l privesc – se-nnorează de vorbe, /Merele cum pot să le mușc împachetate-nculori?/ Dragostea chiar, de-o ating, se modelează în fraze, / Vai mie, vai celei pedepsite cu laude. [...]”*[15] (*Darul*).

E. Simion observă că „Se naște, atunci, o poezie din meditația asupra posibilităților Poeziei, din negarea ei – încă o dată – ca literatură și acceptarea Poeziei ca act de cunoaștere.[16]” Pentru poet, creația este o cale existențială esențială, dar paradoxal, el constată limitarea și virtualitatea limbajului poetic. Se simte trădat de cuvinte, „simulacre de realitate ce înlocuiesc

[10] Ion Oarcășu, *Oglinzi paralele,* E.P.L. , București, 1967, p.173.
[11] Eugen Simion, *op.cit.*, p. 155.
[12] Eugen Simion, *op.cit.*, p. 155.
[13] Ana Blandiana, *Călcâiul vulnerabil,* E.P.L., București, 1966, p. 15.
[14] Iulian Boldea, *op.cit.*, p. 12
[15] Ana Blandiana, *Călcâiul vulnerabil,* E.P.L., București, 1966, p.5.
[16] Eugen Simion, *op.cit.*, p. 154.

freamătul lucrurilor”[17] și i se pare darul său creator un blestem, un păcat. I se pare că cuvintele strivesc realitatea în loc să o recreeze. Spiritul are de ales între tăcere și păcat. Nu poate alege păcatul, dar nici să tacă nu poate. Poezia capătă un ton sever, căci eul liric își percepe tot mai acut tragicul destin și simte că în destinul său se identifică cu titanul Atlas:*„Dar totul e fluid în jur. Eu caut/Și-s obosit de moarte și de mers,/ Silit să port rigid în minte punctul/ De sprijin pentru univers.”*[18] *(Întoarcere).*

Aceeași poezie face trimitere și la mitul lui Ulise, pierdut în călătoria cunoașterii de sine și a Universului al cărui creator devine prin unitatea de sens dăruită de tălmăcirea și viziunea sa. *„Din aventura de a fi cinstit/Învingător acasă mă întorc. / De câte generații am plecat?/ Nu-mi amintesc și nu mai știu de unde./ [...]Și păsările se rotesc și-ntreabă / Unde să-și pună cuibul, și nesfârșite turme/ Vin după mine și așteaptă locul/ Unde să stea și să se înmulțească.”*[19]

Din reveria candorii, poezia trece într-o reverie a suferinței și a freneziei tragice.”[20]

„Vreau tonuri clare,/ Vreau cuvinte clare,/ Vreau mușchii vorbelor sa-i simt cu palma...” (*Intoleranță*)[21]. În *Intoleranță* se sugerează o radicalizare morală a poeziei, înțeleasă, acum, ca rigoare, iubire de elemente pure.

Ipostaza orfică este explicit exprimată în poemul ***Unde-i mândria?*** în care eul liric se identifică atât cu Orfeu, cât și cu Euridice:*„ Ce spune cântecul care-mblânzește/ Și fiarele? Pot fi Orfeu,/ Dar ce să-ngaim în fața lumii?/ Sunt și Euridice eu. // Cântând încerc să ies din moarte/ Și moartea totuși nu se curmă./ Nu cred destul să nu-ntorc ochii/ Ca să mă văd venind din urmă./ Și-astfel mă pierd. [...]”*[22]

Poezia este o căutare de sine a Poetului. Ținând cont de titlul poeziei, însă, Euridice poate fi interpretată ca fiind însăși creația pe care poetul nu trebuie să o privească și s-o admire atâta vreme cât ea încă se zbate să iasă din adâncul lumilor interioare, căci atașamentul, orgoliul și neîncrederea l-ar putea pierde, pierzând-o și pe ea. Oricum, cauza principală a pierderii rămâne lipsa încrederii în puterea transfiguratoare a verbului poetic.

Artele poetice sunt numeroase în acest volum, *Torquato Tasso,* de exemplu, unde poeta invocă figura poetului „de spaimă ratat” dorind să exprime ideea cu valoare de principiu

[17] Iulian Boldea, *op.cit.,* p. 12
[18] Ana Blandiana, *op.cit.,* p. 7.
[19] Ibidem.
[20] Eugen Simion, *op.cit.,* p. 155.
[21] Ana Blandiana, *Călcâiul vulnerabil,* E.P.L., București, 1966, p. 23.
[22] Ana Blandiana, *op.cit.,*p. 25.

conform căreia „istoria nu poate servi niciodată artei drept circumstanță atenuantă", adevărata poezie trebuie să fie mereu „un act responsabil în absolut" [23] : „Veni din întuneric spre mine el, poetul,/ Poetul de spaimă ratat./ Era foarte frumos. Ca la razele röntgen/ I se vedea în trup poezia./ Poezia nescrisă de frică."[24]

Tema candorii, o constantă aproape cu rol de element definitoriu a poeziei Anei Blandiana, derapează parcă la extrem în acest volum, fiind tratată cu maximum de exigență, atingând pragul „dogmatic al candorii" și al „inclemenței morale"[25]. E. Simion remarcă faptul că și chipul ei liric se modifică: cel al adolescentei băiețoase, din primul volum, „căpătă asprimi de stareță tânără sau de preoteasă a cuvântului. Iar criticul Al. Cistelecan intuiește diferitele niveluri ale candorii: „Întreținându-și candoarea prin exerciții de asceză, poeta instituia prin meditațiile sale etice (și eticiste) o cenzură inclementă asupra cosmosului, modelându-l după norme purificatoare, aproape estetizant-morale. Viziunea se simplifică inevitabil și totul se grupează în jurul celor doi poli care acționează poemul: putitate – vinovăție, inocență – corupție, atitudinea nefiind departe de un cinism al candorii."[26] Poeta descoperă „drama de-a muri în alb" și înțelege faptul că materia este supusă maculării și degradării, iar puritatea nu poate fi atinsă decât prin moarte sau în increat:*„Știu, puritatea nu rodește,/ Fecioarele nu nasc copii,/ E marea lege-a maculării,/ Tributul pentru a trăi. [...]/ E fericit cuvântu-n gând,/ Rostit, urechea îl defaimă/ Spre care o să mă aplec/ Din talgere – vis mut sau faimă?// Între tăcere și păcat/ Ce-o să aleg – cirezi sau lotuși?/ O, drama de-a muri de alb/ Sau moartea de-a învinge totuși..."* (*Știu puritatea*)[27]

În poezia ***Din auster și din naivitate*** eul liric are nostalgia părăsirii precoce a acelei etape a vieții în care universul era perceput ca ocrotitor sau în care iluzia purității era încă posibilă. Mândru încă de frumusețea idealurilor avute se lasă sfârtecat de realitate, convins totuși de forța sa interioară și de necesitatea morții simbolice și a „căderii în timp" pe drumul cunoașterii. El este capabil a întrezări și aprecia dureroasa cădere a vălului iluziilor, iar superioritatea spiritului îi oferă posibilitatea de a contempla „ deșertăciunea minunată a lumii":*„Precum Racine, prea tânăr am plecat/ Din auster și din naivitate [...]/ Și fericit de trupul meu frumos,/ Printre priviri ca printre spade lungi/ Eu trec și-mi zdrențuiesc aureola."*[28]

[23] Mircea Martin, *Generație și creație*, EPL, București, 1969, p. 98.
[24] Ana Blandiana, *Călcâiul vulnerabil,* E.P.L., București, 1966, p. 23.
[25] Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987, pp. 144-145.
[26] Al. Cistelecan, *op.cit.*, pp. 144-145.
[27] Ana Blandiana, *Călcâiul vulnerabil,* E.P.L., București, 1966, p. 9.
[28] Ana Blandiana, *op.cit.*, p. 50.

Domină o viziune luminoasă (Fedra însemnând în limba greacă lumină), în care eul liric pare împăcat cu sine și cu destinul său și chiar și cu istoria sau cu societatea pe care o acceptă în ciuda degradării sale morale fatidice.

Printre puținele poezii pe tema iubirii în care domină o atmosferă relativ armonioasă este ***Suprafața apei***, ce are în centru imaginea cuplului în viziunea platoniciană, mitului androginului fiindu-i atribuite semnificații noi pe baza jocului de sensuri al antitezei „știi... totul – necunoscutul ... ni-e hrană". Imaginea îndrăgostiților este suprapusă imaginii apei, element vital primordial. Simbolic aici, apa ar corespunde iubirii, iar hrana, cunoașterii. *„Tu știi celulă cu celulă totul,/ Pe dinafară poți să mă declami,/ Nu se oprește mâna ta stăpână/ Să-mi unduie în jur epitalami.// E numai suprafața apei. Brusc/ Ne regăsim alături încă vii.*

Necunoscutul strâns în noi ni-e hrană/ Prea multă pentru următoarele vecii." [29]

Un seducător *regressus ad uterum* ca motiv al cunoașterii inițiatice este poemul ***Ar trebui***, o grava meditație asupra existenței într-o tonalitate ludică și aparent inocentă: *„Ar trebui să ne naștem bătrâni,/ Să venim înțelepți,/ Să fim în stare de-a hotărî soarta noastră în lume, [...]/ Apoi să ne facem mai tineri, mai tineri, mergând,/ Maturi și puternici s-ajungem la poarta creației,/ Să trecem de ea și-n iubire intrând adolescenți/ Să ne facem copii la naşterea fiilor noștri."*[30]

Referindu-se la acest volum, Mircea Tomuș consideră că „e, în această poezie, nu de puține ori, o dramatică, zbuciumată, căutare a adevărului, a esențelor[31]. Conștiința limitării, vulnerabilitatea ființei și inevitabilitatea degradării fizice și morale a lumii conferă dramatism existenței și dă naștere unei poezii reflexive și problematizante, ca în poemul ***Am crescut?***:

„Am crescut? Suntem oameni maturi? [...]/ Am devenit puternici scăldându-ne-n derută/ Precum în apa Stixului Ahil,/ Dar de călcâiul vulnerabil încă/ Atârnă soarta universului întreg./ E totul grav și înțelegem totul./ De-acum va trece timpul neschimbat. [...]"[32]

Scriitoare de o surprinzătoare profunzime, sinceritate și expresivitate, Ana Blandiana rămâne incontestabil cea mai marcantă prezență artistică feminină din literatura română contemporană. Expresivitatea și complexitatea creației sale sunt susținute și de referințele culturale, mai ales de cele de natură mitologică, atât de numeroase și transparente în acest

[29] Ana Blandiana, *op.cit.*, p. 31.
[30] Ana Blandiana, *op.cit.*, p. 22.
[31] Mircea Tomuș, *op.cit.*, p.47.
[32] Ana Blandiana, *op.cit.*, p. 42.

volum. Ea ne reamintește că arta este un fenomen de cultură și că așa cum observa și Gilbert Durand, ea este mult mai mult decât „un produs al biografiei psihice și psiho-sociale, după cum nu este nici un produs al istoriei politice. Arta [...] precede istoria și modelează, prefigurează socialul”[33]. Ea se ridică deasupra structurilor formale ale acestuia, căutând esența ființei umane și a existenței ei, autorul operând conștient sau inconștient cu arhetipurile, cele mai vechi nuclee de sens, ce concentrează în imagini codificate experiența de cunoaștere a omenirii. „Marile opere nu ne vorbesc despre un om, ci despre *om*”[34]. Este și cazul operei Anei Blandiana. Meritul acestor opere este că ele propun întotdeauna o formă de experiență universalizabilă. Dar pentru a valorifica la maxim potențialul lor, trebuie să recunoaștem superioritatea mitului asupra capriciilor *ego*-ului. „Numai mitologia poate în ultimă analiză să dea seama de ansamblul motivațiilor unei opere umane. Mitul depășește, de departe, și cu mult, persoana, comportamentele și ideologiile sale”[35].

Bibliografie

Bibliografia operei

1. Blandiana, Ana, *Călcâiul vulnerabil,* E.P.L., București, 1966

Bibliografia critică

1. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana (monografie)*, Ed. Aula, Braşov, 2000
2. Cistelecan, Alexandru, *Poezie şi livresc,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987
3. Manolescu, N., *Ana Blandiana* în *Literatura romana postbelica (Lista lui Manolescu)*, vol. I Poezia, Editura Aula, Brașov, 2002
4. Martin, Mircea, *Generaţie şi creaţie,* E.P.L, Bucureşti, 1969
5. Micu, Dumitru, coord. Dim. Păcurariu, *Dicționar de literatură română*, Ed. Univers, București
6. Oarcășu, Ion, *Oglinzi paralele,* E.P.L. , București, 1967
7. Piru, Al., *Poezia română contemporană,* vol.II, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1975
8. Poantă, Petru, *Radiografii,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978

[33] Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei – De la mitocritică la mitanaliză*, Ed. Nemira, București, 1998, pg.117.
[34] Gilbert Durand, *op.cit.*, pg. 150.
[35] Gilbert Durand, *op.cit.*, pg. 165.

9. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol IV, Ed, Cartea Românească, Bucureşti, 1989

10. Tomuș, Mircea, *Carnet critic*, Editura pentru Literatură, București, 1969

11. Ulici, Laurenţiu, *Confort Procust*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1983

12. Ulici, Laurenţiu, *Literatura română contemporană,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1995

Bibliografia tematică

1. Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – De la mitocritică la mitanaliză*, Ed. Nemira, București, 1998

2. Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală,* Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989

3. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri,* Ed. Artemis, București, 1993

ANTON PANN AND THE FOLKLORIC ERRUDITION

Ileana Șendrescu (Băluță)
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Romanian literature seems to have been developed between two major coordinates: the Balkans and the Occident. Anton Pann excelled in the former. Many chose to move towards the Occident. Ion Barbu was fascinated by both of them.
The hereby paper aims to highlight several aspects of Anton Pann's work, by means of which he explored the Balkan background of Romanian sensitiveness.

Key words: saying, aphorism, buffoonery, play, burlesque.

Anton Pann este una dintre figurile cele mai interesante ale începuturilor literaturii noastre moderne, întrucât se plasează în complementaritate cu Ion Creangă în constituirea laturii populare a literaturii române.

Supranumit de Vasile Alecsandri *Păcală cel literat* si de Eminescu *finul Pepelii*, Anton Pann poate să revendice titlul de *povestitor al vorbei*, constituind o problemă pentru cercetătorul şi istoricul de azi, un autor care a pus în joc la un moment dat înseşi temeliile evoluţiei noastre literare. Este vorba despre alegerea între cele două coordonate majore: Balcania si Occident, între o limbă şi o literatură pornită de lumea de jos, populară, si una apărută pe cale cărturărească. Într-un moment crucial din istoria şi evoluţia spirituală a poporului nostru, rolul lui Anton Pann a fost mai mare decât este recunoscut. Prin felul cum a conceput-o, luând-o din gura poporului ca s-o dea tot poporului, înnodând cugetul popular cu multe din comorile înţelepciunii orientale, opera sa a dovedit o autenticitate deosebită. Activitatea sa folcloristică s-a împletit cu cea muzicală, acestea fiind completate de cea poetică.

Astfel, influenţa orientală (dacă o putem defini ca *influenţă* culturală) venea pe două căi: una tradiţională, estică şi una nouă, vestică, ceea ce a determinat două moduri de percepţie creativă: unul de factură orientală, iar celălalt de factură romantică, astfel cultivând *imaginea tradiţională a Orientului, tară a înţelepciunii şi a proverbelor*.[1]

[1] Muthu, 1769,p. 77

Referitor la această *imagine* nu poate fi însă eludată viziunea călinesciană, care îi identifică operei lui Anton Pann surse apusene noi, ajunse în acelaşi context de influenţă culturală occidentală; viziunii călinesciene îi trebuie asociată, totuşi, viziunea orientalismului lui Anton Pann, despre care *Paul Cornea* scria că *nu se împotrivea modernizării, dar nici nu-şi punea giubeaua la naftalină*.[2]

D. Popovici scria că *Anton Pann se caracterizează printr-un ochi oriental pentru care viaţa se desfăşoară într-un ritm lent şi sub lumini colorate*[3], într-un loc şi într-un mod *la mijloc de rău şi bine,* ca în *cetatea Isarlîk* a lui *Ion Barbu,* poetul care pleda *pentru o mai bună cinstire a lui Anton Pann.*

Relaţia de continuitate şi cea de discontinuitate între Anton Pann şi scriitorii ulteriori (ar trebui adăugat şi Ion Barbu) ne fixează atât rolul lui Anton Pann în corelaţia Orient-Occident, cât şi erudiţia sa culturală şi creativitatea literară, ce conjugă dionisianismul cu apolinismul, profanul cu sacrul, Occidentul cu Orientul, invocându-se aici *filonul balcanic.*

Antonpannismul a devenit sinonim cu balcanismul. Conceptul conţine ceea ce-i dăruim, fiind echivoc şi poetic. Antonpannismul se transformă în înţelepciune pentru a lăsa de neatins spectacolul bufoneriei amare, în care inerţiile sunt rând pe rând divulgate, demontate, oropsite, în regăsirea veseliei.

Dacă se lasă greu definit, antonpannismul este cu atât mai interesant cu cât îmbină iute condeiul şi-l face să-şi uite riscurile, definindu-l astfel chiar scriitorul: *De iute ce sunt, trei abia mă ţin,/Din nasul meu curge miere şi venin./Glas nu am, dar stiu să strig când voi fi pus./Mă aude Răsărit şi Apus/Eu lumea o-mpăciuiesc şi-o-nvrăjbez./Eu pe toţi îi bucur şi întristez*. (Luceafărul, nr.38, 20 septembrie 1969, p.2)

Pentru Ion Barbu, el exprimă apartenenţa la un Orient atemporal, încremenit în ritmuri de o bufonerie somptuoasă şi hieratică. Lumea lui Anton Pann sugerează un anumit balcanism, un tip de balcanism bizantin.

S-a spus uneori că Anton Pann este folclorist. Într-adevăr, transcrierile sale au fost dintre cela mai întinse, iar scrierile compuse de el alcătuiesc un izvor folcloric de cea mai mare însemnătate. Mai ales în materia proverbelor nimeni nu a dat o colecţie mai bogată a paremiei populare. Un folclorist este totuşi un om de stiinţă şi meritul său constă în întinderea investigaţiilor şi în exactitatea transcrierilor sale. Scriitorul nostru dispune cu libertate de

[2] Cornea, 1964, p.77
[3] Popovici, 1968,p.109

materia populară. Nu-i schimbă forma, ci grupează proverbele după afinităţile lor în capitolele unui adevărat tratat de morală practică, ale cărei teme sunt: *despre cususuri sau urâciuni; despre pedanti sau copilăroşi; despre vorbire; despre minciuni şi flecării; despre năravuri rele; despre leneşi; despre beţie; despre lucrare; despre învăţătură; despre negoţ şi tovărăşie; despre amor şi ură; despre neunire şi neînţelegere, despre iuţeală şi mânie; despre amiciţie sau prietenie,* ş.a.m.d.

Folclorist, desigur, până la un punct. *Cel dintâi folclorist al nostru*[4], cum spunea George Breazul, *Pann n-are noţiunea de folclor, nu respectă autenticul ţărănesc, ci împestriţează graiul popular cu cel cult, uneori grotesc, foarte adeseori însă cu efect cromatic, uluitor.*"[5] Darul său de a versifica, nu fără a căuta greutăţile, sunt extraordinare: *Eu nu îţi zic alta decât să ştii cum că/După cum eşti mare şi vrednic de muncă./Când te tocmeşti cere să-ti dea plată bună*. (*Povestea vorbei* 1847)

Om cu două guri şi patru limbi, dând senzaţia că se hrăneşte din folclor, el n-a fost niciodată folclorizant[6], spunea Nichita Stănescu. El schimbă forma materiei populare, se joacă, poezia ţărănească se amestecă cu poezia de mahala şi cu anectodica de circulaţie universală. Un prim ton umoristic vine din uşurinţa cu totul mecanică cu care se versifică chestiuni curente, cu o repeziciune aforistică de natura bufonadei: *Sarea când e umedoasă arată ploaie sau nor./Iar când este uscăcioasă va fi timp dogoritor./Când nu arde focul bine şi lumânarea frumos/Să fiţi siguri că ne vine de undeva un nor gros*. (*Poveste vorbei* 1847)

Metoda fundamentală este aglomerarea de sentinţe, folosirea de aforisme, ca o idee iniţială şi printr-o asociaţie largă, alinierea lor după un program ritmic, întotdeauna cu efect burlesc: *Aideţi să vorbim degeabă/Că tot n-avem nici o treabă,/Fiindcă./Gura nu cere chirie/ Gura nu cere chirie/Poate vorbi orice fie./De multe ori însă/Vorba, din vorbă în vorbă/Au ajuns şi la cociorbă/Şi-atunci vine proverbul:/Vorba pe unde a ieşit/Mai bine să fi tuşit.* (*Povestea vorbei* 1847)

Pann are meşteşugul măscăriei fine, al amestecului savuros de mirosuri lingvistice tari. Toate maşinăriile comediei sunt folosite, cu materie aforistică, monologul, dialogul cu replici simetrice, jocurile de *a parte*, micile bufonerii de limbaj sau de mimică.

[4] Panaitescu, 1957, p.444-446
[5] Călinescu, 1988, p.209-214
[6] Stănescu, 1992, p.7

Poet liric, dar fără o conştiinţă lirică superioară. *Scriind imi petrec vremea foarte dulce*[7], spunea undeva omul care a analizat calitatea ironiei şi satirei susţinute în opera sa. Pe poetul Pann îl aflăm, însă, nu doar din aceste ilustrări literare, ci mai ales din felul cum sunt înapoiate lumii zicalele şi proverbele. O vorbă cheamă pe alta, şi ce te surprinde este vastitatea cunoştintelor în domeniul respectiv. Ai impresia că un corn al abundenţei paremiologiei se răstoarnă şi că niciodată nu se va epuiza.

Paginile scriitorului sunt pline de viaţă, oferindu-ne un spectacol impresionant. Uneori se îndepărteaza de temă, dar cursul ideii se întoarce la matcă. Iată un exemplu: capitolul se intitulează *"Despre lucrare" şi începe aşa: Celui cu meserii multe/Casa-i este fără curte*. Pann notează o nouă zicătoare ce ne aduce şi mai departe: *Popa cu opinci încălţat/De puţini e ascultat.*

(*Povestea vorbei 1847*)

Astfel, scriitorul Anton Pann are realizări trainice în opera sa epică, în snoave şi fabule, în povestiri şi poveşti, mai ales în cele patru cărti însemnate ale sale: *Fabule şi istorioare, O şezătoare la ţară, Povestea vorbei şi Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea*. Toate acestea sunt nepreţuite, scriitorul străduindu-se să le adapteze societăţii româneşti din vremea lui. Şi-a îndreptat atenţia către mediul sătesc, care-i era familiar, povestind întâmplări şi conturând tipuri şi moravuri ce denotă prostia, ipocrizia, viciile slugilor şi stăpânilor, cucoanelor, cârciumarilor, brutarilor, pierde-vară, gură-cască, o lume naturală şi pitorească aflată la hotarul dintre realitate şi fascinaţie, străbătută de motive arhaice, de folclor, de întâmplări magico-orientale autohtonizate, de un nucleu de umor fin, toate într-o cugetare etică specifică românilor.

Povestitor în cea mai mare măsură, ceea ce a urmărit Anton Pann în toate scrierile sale de seamă a fost să transmită o învăţătură, o maximă de viaţă, o îndrumare pentru buna întocmire a unei existenţe omeneşti. Morala lui Pann este cea a unui om din Orient, aceea a unui om credincios. *Temeiul înţelepciunii este frica lui Dumnezeu*, ne învaţă scriitorul. Ni se recomandă credinţa proprie şi toleranţa faţă de toate credinţele străine: *Cinsteşte toate legile, dar te închină numai la a ta; căci cel ce se închină la două credinţe, acela nici o lege n-are şi la toţi e-n ură mare.*

O caracteristică importantă a folclorului este anonimatul autorului, chiar dacă acesta circulă din om în om, de la popor la popor adaptându-se la mediul social şi cultural.Asa se

[7] Pann, 1968, p. 89-91

explică atătea variante ale creaților populare, ale diferitelor culturi asiatice, grecești, europene,cultură de tip medieval și feudal numită cvasi-folclorică pentru că se făcea pe baza manuscriselor cu multe variante ca și creația orală,acestea fiind copiate și recopiate. Acest tezaur pe care noi îl numim folclor are o strânsă legătură cu poporul. Cărțile populare nu sunt populare prin răspândirea lor, ci prin resursele lor, adică străvechea creație orală. Circulația cvasi-folclorică prin manuscrise a fost și la noi, începând de la sfârșitul secolului XVII-lea. Anton Pann constitue o operă bazată pe motive și teme care se găsesc în variante asemănătoare în toată lumea și reprezintă o verigă ce leagă vechile culturi ale Asiei de Europa.

Traducător, Anton Pann, știa grecește, turcește, rusește și românește, iar prin această circulație cvasi-folclorică avea la dispoziție bogăția populară condensată în proverbe, zicători, pilde și povestiri în care se întâlniseră culturile din Grecia, Bizantin, Turcia, Asia și care au lăsat urme profunde în folclorul balcanic. Erudiția sa în materie de folclor, de tradiție orală, populară, țărănească și universală este enormă. Stau la baza operei sale surse diferite, Anton Pann și-a luat o parte din cântecele sale populare direct de la lăutarii de la tară.Așa se explică varietatea și astfel alcătuiește un izvor important pentru cunoașterea trecutului cântecului nostru popular.Avea însă la dispoziție , prin această circulație cvasi-folclorică atâtea manuscrise în limba română ce îi desfătaseră și pe altii în trecut. Reiese că Pann a prelucrat versuri, manuscrise, și poezii răspândite pe cale orală. A pus la contribuție izvoare cărturărești, vechi manuscrise în circulație la noi ca *Hristoitia, Bertoldo, Archir și Anadam,* culegeri de maxime, ca lucrarea de la 1826 a lui *Dinicu Golescu.*

Pe cale orală sau scrisă, prin adăugări sau transformări descoperim că Anton Pann nu a reprodus ci a transcris cu modificări de natură stilistică. Creația propriu – zisă se amestecă cu reproducerea unor materiale de natură străină, repovestind cu alte cuvinte și producând un motiv întâmplător. În realitatea folclorică, proverbele nu apar singure ci explicate. Așa apar și în *Povestea vorbii* a lui Anton Pann. Este ca acel joc între *Spiel und Ernest* pe care îl întâlnim în alte genuri ale creației populare,*cu motive în folclorul antic indian și ebraic.*[8]

Cunoscător a mai multor limbi Anton Pann a putut să aibă contact direct cu alte culturi, devenind erudit de factură orală. Un alt izvor important al scrierilor sale sunt elementele vechi indiene, elementele de literatură bizantină și de literatură medievală-occidentală. Se întâlnesc aici târgurile balcanice cu povești și anectode, Bizanțul și cărțile populare din Occident.

[8] M. Gaster, 1983, p.107-111

Pe baza cercetării *Gaster* a arătat că *Arghir și Anadam* provine din *Viața lui Esop* operă a orientului asiatic, trecută apoi prin Bizanț și prin traduceri slavone și românești, semnalate în manuscris în secolul al XVII-lea. In *Povestea vorbei* există o snoavă după proverbul: *Unde e minte multă e și nebunie multă!* O snoavă asemănătoare de găsește și în *Gesta Romanorum,* culegere de istorioare a evului mediu și în cartea italienilor *Bertoldo*, apoi în povestirile turcești din sudul Siberiei, poveste de origine maură dramatizată de *Hans Sachs*. *Hristoitia* sau școala moralului care învață toate moravurile și obiceiurile cele bune, reproduce opera *De civilitatae morum puerilium* a lui *Erasmus de Roterdam.*

Am dat aceste exemple pentru a arăta ce izvoare îndepărtate se găsesc în opera lui Pann. Toate dovedesc erudiția lui Pann în multe sfere culturale. Anton Pann se dovedește a fi un scriitor original, crescut la școala imaginației fabuloase și a înțelepciunii Orientului cu experiențe literare noi de tip cvasi-folcloric, știe să folosească cunoștințele erudiției sale orale pentru a realiza opere personale. Transcrierile folclorice ale lui Anton Pann au fost dintre cele mai întinse și acestea constitue un izvor folcloric important, căci într-adevăr, nimeni, înainte de *N. Zanne,* nu a dat o colecție mai mare de maxime populare.

Opera sa originală, prin coordonatele ei etice, estetice, prin arta povestirii și prin frumusețea limbii folosite, ramâne un capitol distinct pentru literatura noastră. Este punctul de intersecție ce leagă Orientul de Occident, spiritul vechi cu experiența omului simplu. Cunoscător al literaturilor balcanice populare, Anton Pann este o prelungire a acestora în literatura română, aflat la granița dintre balcanism și spiritualitate orientală, legat simultan atât de lumea veche, fanariotă, cât și de cea nouă, romantică. El se înscrie, prin activitatea sa, dar mai ales prin culegerea, prelucrarea și versificarea cărților populare, în tradiția cronicilor rimate și naratorilor populari din veacul al XVIII-lea.

Prin Anton Pann, cultura și literatura română este valorificată, creația populară este abordat in diversitatea ei, scriitorul împrumutând teme și motive, subiecte și formulări specifice, un limbaj colorat și plin de consistență.

Priceput şi savuros povestitor, inepuizabil umorist, inaintas deopotriva al lui Creanga si Caragiale a îmbogăţit literatura, *a rumânit-o*, cu specii pe care mulţi alţii nu le-au cultivat, iar în cazul unora nimeni nu l-a întrecut.

BIBLIOGRAFIE

1. Anghelescu, Adrian, postfaţă la *Momente*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986

2. Boldescu, Florin Leonard, prefaţă la *Povestea Vorbii*, Editura Miracol, Bucureşti, 1996

3. Caragiale, Mateiu, *Craii de Curtea-veche*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988

4. Ciobanu, Gh. : *Anton Pann si Românirea Cântârilor Bisericeşti* studii de etnomuzicologie şi bizantinologie, vol. 1, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1974

5. Cioculescu, Barbu, prefaţă la Mateiu I. Caragiale *Opere*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1994

6. Cornea Paul, *Anton Pann*, București, Editura pentru Literatură 1964

7. Dan, Ilie, *Anton Pann*, Editura Albatros, Bucureşti, 1989

8. Foarţă, Şerban, prefaţă la *Povestea Vorbii*, Editura Hyperion, Chişinău, 1992

9. Gaster, M., *Literatura populară română*, Editura Minerva, București, 1983

10. Muthu, Mircea, *Literatura română și spiritul sud-est european*, București, Editura Minerva 1769

11. Panaitescu, D., *Mentiuni de istoriografie literara si folclor*, Editura pentru Literatura, Bucuresti, 1957

12. Perpessicius, prefaţă la *Craii de Curtea-veche*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965

13. Piru, Al., *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, Bucureşti, 1981

14. Săndulescu, Al., postfaţă la *Povestea Vorbii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, vol II, București, Editura Minerva

15. Stănescu, Nichita, *Temenea lui Anton Pann*, postfaţă la *Povestea Vorbii*, Editura Hyperion, Chişinău, 1992

16. Vianu, Tudor, *Scriitori clasici români*, Editura Albatros, Bucureşti, 1998

17. *Bicentenar Anton Pann, Studii şi comunicări*, Râmnicu Vâlcea, 1969

POETIC TRANSYLVANISM IN THE WRITING OF ADY ENDRE

Carmen Hurubă (Dudilă)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Ady Endre is an authentic Transylvanian poet. In the lines below you will find a real image of the Transylvanian village in a period when it belonged to the Austro-Hungarian Empire. He is the first poet who will speak in negative words about his village. Death, life and misery are the main themes of his work.

Keywords: poetry, village, symbolism, misery, Transylvania.

Ady Endre s-a născut în 1877 la Mocenţiu (Érmindszent), mai târziu Eriu-Sâncrai, astăzi Ady Endre. A studiat la Zalău, Carei, Debreţin. A lucrat ca ziarist la Oradea. În 1904 pleacă la Paris. După revenire, lucrează la cotidiane din Budapesta. Bolnav, se retrage la Ciucea. Moare în 1919.

Volume: *Poezii* (Versek) în 1899; *Încă o dată* (Még egyszer) în 1903; *Poezii noi* (Új versek) în 1906; *Sânge şi aur* (Vér és arany) în 1907; *Pe carul Sfântului Ilie* (Az Illés szekerén) în 1908; *M-aş bucura de-aş fi iubit Mi-ar păcea să fiu iubit* (Szeretném ha szeretnének) în 1909; *Poemele Tuturor Tainelor* (A Minden-Titkok versei) în 1910; *Viaţa fugară* (A menekülő élet) în 1912; *Iubirea noastră* (A magunk szerelme) în 1913; *Cine m-a văzut pe mine?* (Ki látott engem?) în 1914; *În fruntea morţilor* (A halottak élén) în 1918; *Ultimele corăbii* (Utolsó hajók) în 1923, volum postum.[1]

Tatăl, Ady Lőrinc (1851-1929) agricultor, mama Pásztor Mária (1858-1937) provine dintr-o familie de preoţi reformaţi. Ady Endre îşi începe studiile în Mincenţiu, unde este elevul lui Katona Károly, apoi continuă la liceul catolic sub îndrumarea lui Hark István. În 1886 continuă cu studiile liceale la Carei. Din 1892 învaţă la Zalău. Obține bacalaureatul în 1896. Va avea o prodigioasă activitate ca ziarist, colaborând la diverse publicații de limbă maghiară din Budapesta și din Ardeal. Va locui o perioadă la Oradea și va lucra în redacția cunoscutei

[1] Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 37

publicații *Nyugat (Occidentul*). În jurul acestei publicații, tineretul și elementele progresiste maghiare vor constitui o lojă francmasonică, având același nume, care se va angaja în marile bătălii social-politice.[2]

Prima poezie va fi publicată în 22 martie 1896 în jurnalul *Szilágy*. O va cunoaşte pe Diósy Ödönné, Brüll Adél (Léda) în 1903. Léda locuieşte la Paris şi este soţia unui om bogat. Ady se îndrăgostește de ea și o urmează la Paris. Léda devine muza lui Ady astfel că nu puține din poeziile sale vor fi dedicate Ledei: ***Lédával a bálban***/ *Sikolt a zene, tornyosul, omlik/ Parfümös, boldog, forró, ifju pára/ S a rózsakoszorús ifjak, leányok/ Rettenve néznek egy fekete párra./„Kik ezek?" S mi bús csöndben belépünk./ Halál-arcunk sötét fátyollal óvjuk/ S hervadt, régi rózsa-koszoruinkat/A víg teremben némán szerte-szórjuk./ Elhal a zene s a víg teremben/Téli szél zúg s elalusznak a lángok./ Mi táncba kezdünk és sírva, dideregve/Rebbennek szét a boldog mátka-párok.*[3] ***Cu Leda la bal****: Abur tânăr, fierbinte, şi parfum/Pluteşte, se-nalţă, muzica urlă;/Flăcăi şi fete cu coroane de roze/Cu groază privesc perechea ce intră./ "Cine-s?" Intrăm în liniştea tristă./Ascundem sub văluri a morţii paloare/ Şi-n vesela sală risipim în tăcere/ Rozele veştedelor noastre coroane./Muzica se curmă şi-n sala de bal/ Şuieră vântul, lumina se stinge./ Când începem dansul, fiece pereche/Se-ndepărtează, tremură şi plânge./*[4] sau ***Léda a kertben***/ *Bús kertben látlak: piros hinta-ágy/ Himbálva ringat./ Lankadt virágok könnyes kelyhekkel/Siratják a csókjainkat./ Álmodva nézlek: két piros felhő/Kószál az égen./ Csókokat gyarlón, himbálva váltnak/ S meghalnak vágyak tüzében./Két piros felhő: szállunk. A lángunk/Éhesen lobban./S itt lent a kertben még a pipacs is/Szán bennünket jóllakottan.*[5] ***Leda în grădină****: În tristă grădină te văd: roşu, te/Leagănă hamacul./ Veştede flori cu potire de lacrimi/ Ne deplâng sărutul./Te privesc în vis: doi nori stacojii/Umblă-n cer haihui./În balans, şovăind, îşi dau săruturi/ Şi-s mistuiţi de doruri./Plutim: doi nori roşii. /Flăcările /Pâlpâie flămânde./ Jos, în grădină, până şi macul/De milă ne plânge./*[6]

Contactul cu literatura și cultura franceză, mai ales cu poezia lui Baudelaire și Verlaine, va fi decisivă pentru propria sa creație poetică. Sub puternica influenţă a noilor curente, îndeosebi a simbolismului, Ady declanșează un curent de reformare a poeziei maghiare, de

[2] http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=7718, 27.10.2015.
[3] Endre,Ady; *Versek*, editura Kriterion, București, 1979, vol. I, pag. 120.
[4] Kocsis, Francisko; *Efectul admirației. Poeți maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 51.
[5] Endre, Ady; *Versek*, editura Kriterion, București, 1979, vol. I, pag. 122.
[6] Kocsis, Francisko; *Efectul admirației. Poeți maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, 2006, pag. 52.

modernizare a acesteia, pentru a depăși formele estetice și stilistice desuete, pentru a ieși de sub influența lui Petofi.

După debutul din 1899, la Debrețin, cu volumul *Versuri*, urmat, patru ani mai târziu, la Oradea, de cel intitulat *Încă o dată*, ambele destul de modeste, departe de a anticipa marea lui poezie de mai târziu, poetul publică, în 1906, volumul *Versuri noi,* volum care reprezintă un eveniment editorial de mare impact asupra iubitorilor de poezie, aducând noi elemente si îmbogăţind substanţial arta poetică a celui considerat, pe bună dreptate, unul dintre cei mai mari poeți ai literaturii universale a secolului XX.

Ady Endre a avut și o bogată activitate ca jurnalist, reușind astfel să observe realitățile complexe ale vieții social-politice, mizeria și dificultățile traiului de zi cu zi al milioanelor de năpăstuiți, dar și să sesizeze aspiraţiile lor, inclusive cele de ordin național, etnic. Toate aceste preocupări l-au făcut să se intereseze și de personalitățile emblematice ale altor minorități etnico-lingvistice.[7]

Pentru lirica maghiară, Ady a fost considerat a fi „*cometa simbolismului*“ spune criticul Kocsis în Antologia sa. Timpul trecut al verbului vrea să exprime schimbarea de încadrare atât de categorică aplicată de critica şi istoria literară anterioară, noile studii încercând să lărgească sau chiar să demoleze cadrul limitat al unui curent, afirmând că poezia lui Ady, cu excepţia unor elemente specifice, care amprentează această orientare, experimentează o formulă care topeşte în sine tot ce a avut mai fast poezia dintotdeauna, dincolo de tradiţii, curente, manifeste sau şcoli. O asemenea abordare nu numai că se poate mula pe creaţia adyană cu uşurinţă, dar se impune chiar, pentru a evita transmiterea către noile generaţii a impresiei de imagine mumificată care prezintă interes doar pentru câţiva cercetători.[8] Trebuie spus că după întâlnirea cu Ady Endre, mentalităţile vechi se schimbă. Devii un alt om, singurul tău gând este acela de a-i citi cat mai multe din poeziile sale şi doar atunci eşti mulţumit pe deplin. În acest sens criticul Kocsis spune despre Ady că este *născut parcă pentru a se exprima între limitele estetice propuse de ea, Ady erupe în peisajul literelor maghiare cu o forţă de nestăvilit, cu o uşurinţă a rostirii – nicăieri în discursul său liric nu se simt crispări sau poticniri – care îl anunţă pe geniul pornit să creeze propriul său imperiu de simboluri. Stăpân absolut al limbajului, maestru al ritmului şi al rimei, Ady impune un suflu nou, cu consecinţe fatale asupra versificatorilor tradiţionalişti. După el, nici un autor (şi a existat o întreagă armată de*

[7] http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=7718, 27.10.2015.
[8] Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 15.

epigoni ai lui Petőfi şi Arany) tributar vechilor canoane nu a reuşit să reprezinte un vârf de valoare, deşi mulţi dintre ei sunt prezenţe lirice remarcabile şi astăzi.[9]

Romantismul şi simbolismul au drept trăsături comune tristețea, melancolia, neobosita luptă împotriva raționalismului. Ady Endre, simbolist incontestabil al literelor maghiare, reușește prin lirica sa o contopire a diverselor motive și teme literare, realizând astfel, un mod de exprimare deosebit, al conceptelor despre viață și moarte. Folosirea simbolurilor pentru a reda cât mai real viziunea lui despre viață și moarte, constituie punctul central al liricii sale. Va aborda teme precum dorința, visul, taina, miracolul, dragostea, bucuria și motivul dragostei şi al iubirii cu multiplele sale variaţiuni.

Deşi la început a fost receptat destul de superficial, mai spune criticul Kocsis în antologie, contemporanii săi încurcându-se în hăţişul de metafore şi simboluri de o noutate enigmatică pentru ei, Ady s-a instalat în forţă în sfera celor privilegiaţi, iar instanţa critică n-a avut altceva de făcut decât să-i „consfinţească“ dreptul de a ocupa acel loc. Foarte elocvent în acest sens este un studiu (*Ady Endre şi noua lirică maghiară*) publicat de Boross F. László în revista *Ma* a lui Kassák la puţin timp după dispariţia lui Ady. Acesta afirmă că Ady a creat prin opera sa şi prin covârşitoarea influenţă pe care o exercita un nivel artistic şi o viaţă artistică în Ungaria şi a fost prin ele iniţiatorul unui experiment reuşit care a permis ca aerul înălţimilor din culturile apusene să pătrundă şi în literatura maghiară. Dacă poeziile din tinereţe conservă cerințele literare clasice ale epocii, treptat se va face loc, pe lângă acestea, revolta împotriva vechiului precum şi combativitatea patriotică. Treptat, simbolismul său se amplifică prin identificarea elementelor peisajului natural cu marile simboluri ale istoriei colective și personale, cu destinul maghiar şi istoria naţională. Opera sa devine un tunet imperativ al preceptelor morale învechite - lucru, de altfel, comun şi poeziei patriotice a lui Octavian Goga. Poezia sa cultivă astfel ideile unei modernităţi europene, opusă vechiului, evoluând sub semnul progresului trepidant, spre industrializare şi urbanizare, în opoziţie cu domeniul denumit de poet „aria grofească”, condamnată ca fiind principalul factor al sărăciei şi decadenţei sociale. Era greu de presupus că o astfel de atitudine să fie pe placul viitorului său socru din Parlamentul budapestan, Boncza Miklós, unde acesta reprezenta omul trecutului.

Viața lui Ady este condusă de alcool și droguri. Toate abuzurile îl vor aduce într-un final la un sanatoriu de dezintoxicare. Și cum deseori se spune că, nimic nu este întâmplător, toată dezordinea din viața lui Ady a dus spre o așezare a vieții sale. Astfel, se va observa o

[9] ibidem, pag. 16

schimbare, în bine, în lirica lui Ady, *se ridică pe scara popularităţii ca poet,* dar în viața personală va suferi o pierdere, *se răceşte legătura cu Léda până când rupe orice legătură cu ea.* În 1914 se căsătoreşte cu Boncza Berta, cu care coresponda în scrisori încă din 1911.[10] Tot în articolul menționat anterior, se mai spune că, odată ajuns în capitala ungară, important centru cultural şi politic al imperiului dualist, se va lărgi orizontul tânărului poet. Lumea trepidantă, nu lipsită de contradicţii şi diverse tentaţii, îl vor atrage ca un magnet, în pofida eforturilor lui de a rezista acestor distructive atracţii. Aspectul fizic armonios, bine clădit al tânărului poet, îi va crea încă de la început numeroase probleme în cercurile boemei şi protipendadei vremii. *Ady Endre, după cum o arată şi creaţia sa, n-a rămas indiferent şi insensibil nici faţă de nurii unora dintre frumoasele vremii. După cum se ştie, vreme de 9 ani, amanta poetului a fost Diosy Adél BRÜLL.*[11]

Adél va fi femeia care îl va cuceri pe tânărul poet cu frumusețea și finețea sa. Chiar dacă totul va începe ca o joacă pentru tânăra femeie, poetul va cădea în mrejele sale și îi va dedica multe din poeziile sale. Chiar dacă a existat și o poveste de iubire între ei, rămâne totuși de necontestat faptul că Ady a beneficiat și de sprijinul financiar al femeii. O bună parte din șederea tânărului poet la Paris a fost posibilă datorită resurselor financiare ale lui Adél, care provenea dintr-o familie deosebit de prosperă. În poeziile lui Ady, tânăra va apărea cu numele anagramat Leda. Și totuși în ciuda unei idile destul de furtunoase, presărate cu abuzuri de droguri și alcool, Adél se decide să îl părăsească pe tânărul poet pentru un alt bărbat, fapt care îl va determina să se mute la Oradea, unde va intra în lumea gazetăriei, având o bună colaborare cu ziarul *Világ,* cu sediul în același oraș. Potrivit unor surse istorice literare, răcirea treptată a relaţiilor amoroase dintre el şi Adél Brüll s-ar fi produs şi datorită faptului că, odată cu creşterea popularităţii sale, el ar fi început să o neglijeze frecvent, fapt care n-a fost primit cu entuziasm şi plăcere de amanta sa. Se pare că ea devenise conştientă şi de faptul că, încă din 1911, el începuse o legătură epistolară intensă cu Boncza Berta, aflată pe atunci la un colegiu elveţian. Tânăra, devenită 4 ani mai târziu soţia poetului, va fi alintată de el cu numele de Csinska, urmând să îi dedice numeroase din poeziile sale de mai târziu.[12]

Însă întâlnirea lui cu mediile literare franceze şi cunoaşterea din sursă directă a noilor curente în poezia franceză şi europeană vor influenţa decisiv viitoarea sa evoluţie estetico-

[10] www.poezie.ro, 20.08.2015.
[11] http://www.agerostuttgart.de/REVISTAAGERO/ISTORIE/Iubirile%20lui%20Ady%20Endre%20de%20Brudascu.htm, 27.07.2015.
[12] http://www.agerostuttgart.de/REVISTAAGERO/ISTORIE/Iubirile%20lui%20Ady%20Endre%20de%20Brudascu.htm, 27.07.2015.

literară şi prin el vor asigura accesul poeziei maghiare spre marile curente literare şi estetice ale începutului de secol XX. Sub acest raport putem considera că Ady Endre este unul dintre marii creatori maghiari de poezie, care a oferit o şansă extraordinară confraţilor săi literari de a cunoaşte şi împărtăşi marile câştiguri pe care le va aduce creaţiei poetice proprii dar şi naţionale viitoare noile curente elaborate estetico-literare în laboratoarele pariziene.

Privind retrospectiv situaţia literaturii şi poeziei maghiare de la începutul secolului XX, se poate afirma fără nici un fel de exagerare că înscrierea ei pe orbita noilor direcţii şi tendinţe moderniste se datorează, într-o foarte mare măsură, lui Ady Endre. Şi poezia sa personală a avut faţă de volumele şi poemele publicate anterior de câştigat categoric, atât sub aspect tematic, al mijloacelor şi formelor de expresie estetico-literară, cât şi al întregii sale arte poetice. Riscăm să afirmăm că Ady Endre a reuşit să transforme poezia maghiară a începutului secolului XX, din poezia banală, comună, fără strălucire, anostă şi neimportantă a unei anonime provincii a imperiului dualist într-o poezie competitivă, vie, cu o mai largă deschidere faţă de noile teme şi curente estetice, prin nimic inferioară în raport cu cea a marilor centre de putere literară din epocă. Iar la aceasta şi-a adus o contribuţie şi relaţia sa amoroasă cu Adél Brüll. Se pare că, simţindu-se trădată mai ales de frecventarea intensă a bordelurilor pariziene, ca şi de viaţa hedonistă pe care o ducea şi în care alcoolul şi drogurile jucau un rol exagerat, treptat relaţia amoroasă dintre cei doi se răceşte. De altfel, în 1909, ca urmare a exceselor pe care le făcuse la Paris, poetul ajunge într-un sanatoriu de dezintoxicare, fapt care ar fi trebuit să-l avertizeze şi în privinţa pericolului pe care viaţa sa boemă şi hedonistă îi influenţa sănătatea.

Motivele principale ale decadenţei sale se numeau Boala, Vinul, Extazul, Femeia, Moartea, toate legate de domnia devastatoare a banului. Solidaritatea faţă de ţărănimea săracă maghiară apare recurent în volumul „Uj versek” („Versuri noi”) o pledoarie patetică - care îl apropie de gândirea lui Goga ca exponent al ruralului românesc. De pe poziţiile unei poetici anticlasiciste şi post romantice, el reevaluează realist iluziile istorice şi tradiţiile proprii moştenite de la mica nobilime maghiară, de care se simţea indisolubil legat. Expunerea sistematică a acestor motive, sinceritatea nemiloasă, critică la surescitarea orgolioasă a nobilităţii naţionale i-au atras simpatia şi fraternitatea unor poeţi din arealul central european, precum românul Goga, sârbul Manoilovici, croatul Krleza, dar şi artişti precum cehul Franz Kafka sau austriacul Reiner Maria Rilke. Astfel, a devenit unul dintre cei mai reprezentativi poeţi ai epocii, Ady atingând cu temerară intuiţie artistică o viziune simbolistică specifică

individualismului modern.[13] În poeziile sale este prezentă influenţa lingvistă româno-maghiară datorită mediului din care provine, zona ce a constituit dispute între conducători de-a lungul anilor. Schöpflin Aladár afirmă despre arta poetică a lui Ady că seamănă cu o fugă imensă, ale cărei laitmotive sunt prezentate din prima partitură, variind pe parcursul creaţiei, îmbogăţindu-se cu motive noi, care toate la un loc se constituie în final în armonie într-un singur motiv.

Laitmotivele liricii sale sunt anunţate încă din primul volum al creaţiei poetice. Sunt incluse sâmburele fiecărui motiv ce va apărea în cadrul celorlalte volume. Atitudinea de bază manifestată în volumul de debut, precum şi sentimentele caracteristice volumului se vor îmbogăţi, motivele se aprofundează, se extind, sentimentele introvertindu-se, depărtându-se de lume astfel, încât în ultimele sale poezii toate motivele şi variaţiunile lor se regăsesc la un loc reprezentând tot ceea ce era specific poetului pe parcursul vieţii sale. Ady lucrează cu simboluri având valenţe duble. În poeziile sale nu imaginile sunt asociate gândurilor, nu prin imagini vrea să reprezinte abstractul, ci le gândeşte în realitate prin imagini. El a fost un poet neliniştit, alarmat, un revoluţionat al poeziei. Ady era predecesorul noului curent literar care se afla în avânt în Europa.[14]

Noi nu numai că-i recunoaştem lui Ady meritele, ci chiar accentuăm valoarea creatoare în toate domeniile care i se cuvin, dar şi calitatea sa de promotor de epocă, în locul reverenţei umile însă trebuie să aşezăm, ca o obligaţie, corecta sa evaluare,[15] mai spune criticul Kocsis. *Noi, cei foarte tineri (ca etate), am luat în mâini un Ady gata clasicizat şi în bună parte de la el am învăţat: noi avem cunoştinţă doar din auzite de bătăliile purtate de Ady în urmă cu zece ani, iar lozincile şi ţelurile pe care şi le-a propus nu le mai putem resimţi ca fiind sangvinic actuale pentru noi. Nonconformismul curajos al poeticii lui Ady Endre îşi află izvorul în puternicele tradiţii reformate din colegiile urmate la Zalău, Carei, Oradea, Ady dovedindu-se unul din exponenţii vitali ai micii burghezii ambiţioase, cultivate, pătrunsă de un puternic patriotism local.*

Astăzi, la un veac distanţă, opera sa încă reuşeşte să producă asupra cititorului o impresie covârşitoare. Ady a deschis un drum pe care a reuşit să umble numai el, toţi ceilalţi care s-au încumetat să-i calce pe urme s-au rătăcit într-o lume pentru cucerirea căreia puterile lor s-au dovedit a fi fost mult prea modeste. Pentru a-l înţelege pe Ady Endre, nu este suficient

[13] http://www.muzeuloctaviangoga.ro/locatarii-de-la-ciucea/ady-endre-5/, 20.08.2015.
[14] Schöpflin, Aladár; *Ady Endre. Micromonografie*, editura Polis, Cluj-Napoca, 2005, pag. 6.
[15] Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 16.

să citeşti despre el sau să crezi ce spun criticii,trebuie sa-i citeşti creaţia, pentru a-ti crea propria impresie despre acest mare poet transilvănean, concluzionează criticul Kocsis în antologia sa.[16]

Bibliografie:

1. Bibliografie primară:

- Borbely, Sandor; *Igy Élt Ady Endre*, editura Mora Ferenc, 1989;

- Endre, Ady; *Poemele tuturor tainelor. Antologie lirică*, cuvânt înainte: Marin Sorescu, Prezentare: A. E.Baconski, Ediţie îngrijita de Ion Acsan, Editura Grai si Suflet – Cultura Naţionala, Bucureşti, 1995;

- Endre, Ady; Osszes *Versei I*, editura Szepirodalmi, Budapesta, 1989;

- Endre, Ady; Osszes *Versek*, editura Szepirodalmi, Budapesta, 1955;

- Endre, Ady; *Versek*, editura Kriterion, București, 1979, vol. I;

- Halász, Elod; *Nietzsche és Ady*, Editura Ictus, 1995;

- Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006;

- Schöpflin, Aladár; *Ady Endre. Micromonografie*, editura Polis, Cluj-Napoca, 2005;

- Varga, József; *Ady és kora (Ady şi epoca lui),* 1977, editura Kossuth, Budapesta.

2. Bibliografie online:

- www.observatorul.com/ articles_main.asp? action=articleviewdetail&ID =7718, 27.10.2015;

- www.agerostuttgart.de/REVISTA AGERO/ISTORIE/Iubirile% 20lui%20Ady%20 Endre%20de%20 Brudascu.htm, 27.07.2015;

- www.muzeuloctaviangoga.ro/locatarii-de-la-ciucea/ady-endre-5/, 20.08.2015;

- http://stefandincescu-octavianvoicu. blogspot.ro/ 2015/04/ blog-post .html, 23.08.2015;

- www.poezie.ro, 20.08.2015;

- www.versuri-si-creatii.ro, 23.08.2015, traducere și adaptare de Octavian Goga.

[16] Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag. 17.

THE METAMORPHOSIS OF FEELINGS IN THE POETRY OF NICHITA STĂNESCU

Teodora-Georgiana Amza
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Nichita Stanescu(1933-1983) towers above post-World War II Romanian poetry. His poems are written in clear language while posing profound metaphysical questions. He is one of the most acclaimed contemporary Romanian language poets, winner of the Herder Prize and nominated for the Nobel Prize. In his world, angels and mysterious forces converse with the everyday and earthbound while love and a quest for truth remain central. His startling images cut deep and his grappling—making bold leaps—is full of humor. His poems seduce the reader away from the human.
"...The poet comes into possession of an important, essential message, one that has the prestige and mystery of eternity…." (Daniel Cristea-Enache).

Keywords: poetry, confession, free spirit, pure lyricism, love poem.

Nichita Stănescu , numele la naștere Nichita Hristea Stănescu, născut la 31 martie 1933 în Ploiești și decedat la 13 decembrie 1983 în București, a fost unul dintre cei mai de seamă scriitori pe care i-a avut limba română, pe care el însuși o numea „dumnezeiesc de frumoasă”, el aparține temporal, structural și formal, poeziei moderniste sau-neomodernismul românesc între anii 1960- 1970.

Prin întreaga sa operă, cuprinsă atât în volumele de versuri, cât și în eseuri („Sensul iubirii”, „O viziune a sentimentelor”, „Dreptul la timp”, „Cartea de recitire”, „Respirări”, „Antimetafizica”), Poetul se relevă a fi nu numai un model exponențial al poeziei contemporane, ci și o cunoștință artistică ce regândește întregul sistem pentru a înțelege poezia, el nu numai ca ilustrează poeticul, dar îl redundează, păstrând cu tradiția o legătură dialectică de continuitate- ruptură și asumându-și pe cont propriu „curajul limbii române”, reușind să înainteze în tiparele ei poeticitatea în genere. Toate laturile poeziei sunt redefinite postmodernist, sugerându-se o nouă viziune artistică asupra lumii, acesta purtând accentul unei personalități la care verbul este dotat cu o nouă putere, datorită angajării totale în el a aceluia care l-a rostit.

De-a lungul unui sfert de veac, cât s-a manifestat în mod public ca poet, Nichita Stănescu nu și-a schimbat felul de a scrie. Astfel, creația lui are, în felul ei, omogenitate. Problema este că anumiți critici care îi analizează opera o fac pe etape în funcție de cărți. În schimb, criticul Alex Ștefănescu consideră că aceste cărți ale poetului nu sunt „etape" de evoluție , ci o individualitate artistică persistentă, încât străbate cu ușurință și zidul care desparte poezia de proză sau exprimarea scrisă de cea orală.

Așa că putem spune că are un stil aparte, își dorește să se evidențieze de ceilalți scriitori în perioada șaizecistă, și se văd diferențele de la poemele argotice trece la volumele „Sensul iubirii", „O viziune a sentimentelor", „Dreptul la timp", „11 Elegii", „Laus Ptolemaei", „Necuvintele", unde descoperim un nou mod de a scrie poezie, în alte volume cum ar fi: „În dulcele stil clasic" sau „Belgradul în cinci prieteni" se detașează discret față de opera sa, și în sfârșit în volumele „Epica Magna", „Operele imperfecte" și „Noduri și semne" reprezintă faza unui stănescianism asumat și radicalizat, ceea ce face ca uneori sa conțină o anumită ostentație, tinzând chiar spre caricatură, tinzând doar, nu și ajungând în acest sens.

În volumele „Sensul iubirii" și „O viziune a sentimentelor" se propune nu numai „o lume a obiectelor" , ci mai degrabă noutatea unei atitudini, exprimată printr-o viziune a eului poetic, punând accent pe „eu" și nu pe „lume." Astfel nu sentimentul trăit nediferențiat îl exprimă poetul, adică „iubirea" ca atare, ci sensul ei, pe scurt se produce aceea ruptură a omului din sfera „naturii" . Titlurile primelor volume sugerează tendința poetului de a accede la „sens"și la „viziune", de a reîntemeia o „lirică de cunoaștere." Sensul se naște din „senzație", iar senzațiile sunt la el mai senzații decât în realitate. Percepe și se simte atras de caracteristicile cele mai discrete ale realității, sau descrie o realitate psihică- melancolică ca pe un lucru straniu, bizar, astfel făcând trecerea de la realism la fantastic, aici adăugându-se și receptivitatea față de ideile științifice ale timpului. Poetul folosește tot ceea ce știe din cărțile de știință despre organism, lărgind enorm viziunea asupra lui în comparație cu viziunea acreditată de poezia tradițională. Un exemplu concret ar fi „lumina." Fizicienii au ajuns la convingerea că lumina este o sursă de electricitate, pe când Nichita Stănescu preia corect sugestia, dar adaugând expresivitate lirică, lumina, este certitudinea raspunsurilor la întrebări, e victoria asupra morții, e cunoașterea realizată într-un timp trăit pe viu.

O altă deosebire foarte importantă este aceea că poezia modernă este antisentimentală, iar Nichita Stănescu, care este considerat unul din cei mai mari reprezentanți ai poeziei moderne, este sentimental. Paradoxul liricii stănesciene constă în sentimentalismul ei, și tocmai

datorită acesteia, poezia Nichitei este înțeleasă chiar și de cei care n-o înțeleg. Așadar, în toate enunțurile aparent impersonale din poezia stănesciană există acest acompaniament sentimental. Pe lângă fiorul existențial și sentimental pe care îl proclamă Nichita, să nu uităm ca și intimitatea constituie pentru el o valoare care nu o îmbrățișează poezia modernă. Un exemplu ar fi volumul „Dreptul la timp."

Criticul literar Aurel Martin consemna că universul liricii lui Nichita Stănescu este „o pădure de simboluri". Ca toți marii poeți, Nichita Stănescu a fost fascinat de esențe, de ceea ce exprimă sau ascunde fenomenalul. Poetul a încercat să pătrundă dincolo de limita cunoașterii, descoperind că tainele nu se lasă învinse, nu-și divulgă nucleul intim. Poetul a avut însă vocația de a pătrunde impenetrabilul, de a-și inchipui realități indefinibile. De aici frecvența în vocabularul sau a cuvintelor construite cu prefixul „ne", acestea valorificând simultan o afirmație și o negație.
Întreaga sa lirică pendulează între polii centralizatori, între da și nu, între lumină și întuneric, între iluzie și real, între stare de veghe și stare de vis. Modernitatea și valoarea liricii sale rezidă în viziunea poetică originală și în limbajul poetic. Poetul conferă cuvântului independența, considerându-l creator de lumi: "Numai cuvintele zburau între noi / înainte și înapoi, / Vârtejul lor putea fi aproape zărit / [...] / Ca să privesc iarba înclinată de / căderea unui cuvânt". Limbajul său poetic este abstract, bazat pe metaforă și parabolă.
În volumul "Cartea de recitire", poetul distinge trei moduri de a crea poezia: fonetic (bazat pe sonoritatea sunetelor, pe aliterație), morfologic (bazat pe mobilitatea cuvântului, la fel ca la Arghezi), sintactic (bazat pe construcțiile sintetice ca în cazul lui Barbu).

Un exemplu de volum unde găsim o multitudine de simboluri este „Epica magna". Acest volum antrenează simboluri ce sugerează singurătatea ființei, obsesia morții, ruptura de zei, oboseala existențială, etc. Aceste simboluri sunt exprimate în imagini memorabile: „ vulturul prăbușit", „ pasărea care moare-n zbor", „ starea pe loc", „ ochiul de piatră". Alte obsesii lirice vom găsi aici: aripa, osul, litera A, ca matrice a sensului, cifra 1, ca simbol al singurătății, hieroglifa ș. a. Poemul esențial pentru semnificațiile acestui volum este „Metamorfozele", sunt diverse matemorfozări ale existeței umane, simbol al vieții și al timpului ireversibil: „Nu există decât o singură viață mare/ la care noi trebuie toți să participăm". Moartea este stigmatul existenței, dată încă de la naștere, fiind „prima amintire/ și cea mai veche/ Amintirea lui nimic, amintirea lui nimeni/ amintirea lui zero".[1](„Anatomia,

[1] Ana Selejan, *Literatura română contemporană*. *Generația '60* ,Sibiu, 2007, p. 39.

fiziologia și spiritul", poem ce continuă demonstrația din „Metamorfozele"). Viața este și o continuă vânătoare pentru a supraviețui. Ființa este condamnată să devoreze altă ființă: „omul mănâncă pasărea / pasărea mănâncă viermele / viermele mănâncă iarba". („Contemplarea lumii în afara ei"). Versurile operează cu concepte și raționamente științifice, dar odiseea „Epica magna" recreează și două figuri care sunt păstrători și transmițători ai memoriei: cântărețul homeric și poetul. Se recreează figura tragică a poetului, din câteva poezii: „Cântec", „O confesiune", „Înaintare", „Autoportret". Într-o lume a devorărilor, poetul este creator de mister: „eu construiesc misterul, nu îl admir/ cuvântul care-l zic e pus pe masă/ și de mâncare este" (Defăimarea răului) sau: „eu nu sunt altceva decât o pată de sânge/ care vorbește"[2] (Autoportret).

Simbolul morții îl găsim și în debutul său, în volumul „Sensul iubirii", unde se joacă cu cuvintele, se simte căldura specifică tinereții, față de „Epica Magna". Numai că Nichita are o altfel de viziune asupra copilăriei, nu o vede magică și fabuloasă, ci el o privește cu ochi de copil bătrân, pentru care nu există iluzie, ci doar imaginea stranie a morții cailor: „Pe câmpu-nghețat caii mureau, câte unul,/ în picioare, cu ochii deschiși, de piatră./ Vântul îi răsturna pe rând, câte unul,/ bubuiau pe rând, câte unul,/ ca pe-o nesfârșită tobă de piatră./ Eram copil pe-atunci, mi-era frig,/ și priveam, clănțănind, picioarele lor paralele,/ cu potcoavele-n aer, aburind de frig.../ unu, două, trei, patru, număram clănțănind de frig,/ picioarele lor paralele".[3] (Pe câmpul de piatră). Simbolic, moartea cailor nu e întâmplătoare, ea apare frecvent în poeziile stănesciene. Calul, ca arhetip mitic de noblețe, ca vehicul fabulos de învingere a timpului și a spațiului (și ca simbol al gândului uman luat drept instrument de cunoaștere) moare simptomatic în poezia lui Nichita Stănescu. Începerea discursului poetic cu evocarea unei copilării în care predomină moartea cailor, aceasta însemnând moartea iluziilor și totodată a simbolurilor tradiționale, a viziunii mitice acreditate de tradiție, nu poate fi întâmplătoare. O răceală și o lipsă a metaforei ne întâmpină din această nemaiîntâlnită viziunea a copilăriei: „ Nu mă mai gandeam la nimic./ Mama s-a dus la oraș și-o să aducă pâine./ Peste tot e numai zăpadă... cai... și altceva nimic/ ...patru, cinci, șase, șapte, și altceva nimic./ De-ar veni odată cu pâine!". De aici ne dăm seama ca poetul nu va mitiza această vârstă în creația sa. Realul este prozaic și ostil. El are tendința de a-l nega sub toate aspectele, astfel nu realitatea va fi îmbrăcată în aură de mit, ci tocmai „eul ultragiat" al celui care este silit să existe in această realitate.

[2] Constantin Crișan, *Nichita Stănescu- frumos ca umbra unei idei*, Editura Albatros, 1985, București,p. 216.
[3] Constantin Crișan, *Nichita Stănescu- frumos ca umbra unei idei*, Editura Albatros, 1985, București,p. 206.

Percepția realului este lucidă și necruțătoare încă de pe acum, percepția propriei entități a eului este așezată în centru și angelizată, un exemplu ar fi poezia „Pădure arsă", care amintește de Nicolae Labiș, alt poet care se desparte de copilărie, propunând mitul adolescenței lucide. Și încă odată, ne dăm seama că percepția stănesciană se bazează pe eul ca entitate aparte, și nu pe lumea exterioară.

Căderea de pe cal este una dintre sintagmele frecvente ale liricii stănesciene, ea apare la început și trebuie să atragă atenția ca o marcă de modernitate. Dintre eroii mitici, poetul a preferat figura lui Ghilgameș, care nu este, el, prin definiție, „eroul călare", ci pe jos și cu arcul încordat (vânător ce vânează cu arcul propriei sale existențe), iar „oastea" de care vorbește nu e niciodată o cavalerie, ci o infanterie înarmată cu scut și lance sau cu pușcă și glonț, cu arc și săgeată. Eroul călare stănescian este cel mult un centaur, un cal-om: „Eram un sfânt de cal nepământean" și drumul acestui erou este „mărșăluirea" pe jos ce apare concludent în poezia „Tocirea". În poezia „O călărire în zori", calul stănescian apare ca zburător pe verticală: „Saltă din lut, fumegând". De fapt, nici nu este un cal în sensul obișnuit, căci toate versurile duc la ideea unui centaur temerar, care este poetul însuși: „Calul meu saltă pe două potcoave / Coama mea blondă arde în vânt".[4]

La al doilea volum, „O viziune a sentimentelor " descoperă entitatea soarelui și a oamenilor: „Din punctul de vedere al copacilor", „Din punctul de vedere al pietrelor", „Din punctul de vedere al aerului". (Lumina). Voința de a fi original și de a vedea ce nu vedem cu toții, i-a dictat poetului o întrebare insolită, ce se încheie totuși cu o mateforă menită să justifice titlul: Oamenii sunt păsări nemaintâlnite,/ cu aripile crescute înlăuntru,/ care bat, plutind, plămând/ într-un aer mai curat- care e gândul!" Suntem în era nu numai a aeronauticii, dar și a cosmonauticii vrednice de toată lauda, fie chiar „din punct de vedere al aerului".

Absorbit de preocupări matematice, Nichita Stănescu și-a intitulat un volum „Laus Ptolemaei" (1968) , astronomul elin, care ne-a lăsat concepția geocentrică a marelui Cosmos. Stabilește relația între rațiune și bun simț.

„Necuvintele" (1969) : „Mai departe, vorba aceea, scrie-n carte!". Poezia devine un simplu joc al imaginației în care epitetul neinventat ne deschide drumul unei metode fructuoase de cercetare în universul liric stănescian. Noțiunea de „necuvânt" o aflăm în capitolul „Câteva elemente de estetică" din cartea cu titlul „Respirări" (1982) în care se poate vedea testamentul

[4] Ibidem p. 207.

literar al lui Nichita Stănescu. „Necuvintele" ca noțiune sunt finalitatea scrisă a acestei poezii, superioară ideii de scris". Cu alte cuvinte, nu elaborarea artistică, ci eliberarea poeziei de efecte fonetice, prin inspirația, sintetic servită, cu întorsături noi, cum procedează și Arghezi: „trei sau patru-n mal pescari" (in fond o dislocare, în loc de „trei sau patru pescari, în mal"), și mai ales cu recomandarea structurilor poetice, folosite de Ion Barbu. Nichita Stănescu a decis alta abordare a modalității de „expresie ermetică" prin practicarea ilogismelor: „Alergam atât de repede încât/ mi-a rămas un ochi în urmă/ care singur m-a văzut/ cum mă subțiam, dungă mai întâi, linie apoi.../ Nobil vid străbătând nimicul,/ rapidă parte neexistentă/ traversând moartea. (Finish, Epica Magna, 1978).[5]

Poetul s-a situat într-o ascendență „nobilă": prin tendința de a ajunge până la esența liricului, el se apropie de Eminescu și Blaga; prin forța inovației la nivelul limbajului artistic, se apropie de Arghezi; prin capacitatea de incifrare a mesajului în formule de maximă abstractizare, se apropie de Ion Barbu. După acumularea de numeroase experiențe poetice în cultura noastră, Nichita Stănescu este cel care a mutat dintr-o dată totul în alt plan. A trecut pe o nouă buclă a spiralei.

Nichita Stanescu este un cântăreț al iubirii, al „vârstei de aur a dragostei", dar și al timpului și al morții. Pentru el, lumea este doar o prelungire a sentimentului și a gândului, iar cuvântul se naște miraculos sau dramatic alături de lucruri.

Momentul iubirii sau poezia de dragoste se reflectă în volumele „Sensul iubirii" și „O viziune a sentimentelor", aici iubirea este un sentiment originar, al nașterii cuvântului. Astfel poetul surprinde, încă de la primele volume, reîntoarcerea la lirism a poeziei și o anume „materialitate și corporalitate a percepției". Spațiul poetic este conceput ca o lume a obiectelor și ființelor „intrate în rezonanța sub impulsul energiilor afective", lumea întreagă se transformă în spațiu de joc, iar gesticulația erotică se menține între ritual și joc.[6]. Sentimentul este generator de sens, am putea spune că ține lumea în ființă, schimbându-i permanent contururile: „Mâinile mele sunt îndragostite, / vai, gura mea iubește, / și, iată, m-am trezit / că lucrurile sunt atât de aproape de mine, /încât abia pot merge printre ele / fără să mă rănesc." (Vârsta de aur a dragostei).

Nichita Stănescu este considerat și primul poet al sentimentului lucid, al exprimării premeditate a stării de fericire conștientă. Starea conștiinței se traduce într-un fel de

[5] Constantin Crișan, *Nichita Stănescu- frumos ca umbra unei idei*, Editura Albatros, 1985, București.
[6] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, 1985.

contiguitate cu sine, un extaz al unității diafane a propriului eu care își coexistă nediferențiat în subiect și obiect. „Iubirea" înseamnă, la rândul ei, corporalizare a tot ce există: „ Leoaică tânără, iubirea/ mi-a sărit în față", și cuvântul este corporalizat deasemenea, el este „leu alergând". (Poveste sentimentală).

Iubirea e „leoaică", iar cuvântul ce o exprimă „leu" constituie o pereche, din punct de vedere semantic, de o frumusețe rară a unității sentiment- cuvânt. Sentimentul frenetic de iubire este unicizat, decorul naturii este doar de formă, iar dialogul îndrăgostiților e o descoperire a corporalității propriilor cuvinte, o întemeiere de cuvânt ce se întrupează prin simpla „strigare a numelui", devenită prezența imediată, oprind timpul în loc. (Îmbrățișare).

Cunoașterea însăși, calitățile ei depind de „starea ființei cunoscătoare" cu toate momentele bune si rele ale acesteia. Acest lucru nu se realizează fără schimbarea ordinii cuvintelor, ideilor, fără culoare, fără joc, fără sentiment. Iată două dintre cele mai frumoase versuri ale poetului care reliefează starea duioasă fără de margini: „... Mă voi preface orb și am să vin/ cu brațul întins, să-ți mângâi chipul." (Cântec de dragoste la marginea mării).

Edenul care se desfășoară în volumul „Viziunea sentimentelor" are un asemenea spațiu și timp al metamorfozelor, provocate de impulsurile erosului, o tensiune a „privirii", emanație de fluide luminoase și muzicale, având drept rezultat „iluminarea": „ Și viața mea se ilumineză/ sub ochiul tău verde la amiază,/ cenușiu ca pământul, la amurg./ Oho, alerg și salt și curg." (Viața mea se ilumineză).

„În dulcele stil clasic" este scrisă în vers aproape geometric, ritmat și rimat. Este tot o poezie de dragoste, doar că este mult stilizată în direcția frumosului pur, de parcă poetul nu ar fi tânăr, ci s-ar afla la o vârstă brâncușiană. „Fata" admirată coboară- chiar ca o statuie de Brâncuși- cu „pasul ei de domnișoară" (cuvântul trebuie luat în înțelesul lui arhaic, și deloc în cel uzual, prozaic) dintr-o piatră, dintr-un „bolovan" de marmură. Sau mai mult, aici fiind vorba de arta cuvântului, care poate sugera orice: „dintr-o frunză verde" , „dintr-o inserare", „dintr-o pasăre amară". În fond dulcele stil clasic este înșelător. Poetul cochetează cu eventualele prejudecăți ale cititorului său. De i-am căuta un descendent, îl găsim în Eminescu. Am putea zice că „În dulcele stil clasic" este „Pe lângă plopii fără soț" , acest lucru însemnând că la fel ca marele romantic și modernul s-a îmbolnăvit de iubire. Pasul iubitei „zărit în undă" pentru o clipită i-a „afundat încet inima și el o roagă să mai rămână cu mersul ei pe timpanul lui „semizeu" care suferă („căci imi este foarte rău"). Pasul trece fatal, dar poetul rămâne, prin chiar arta lui, meșteșugul înlănțuirii în imagini nepieritoare a frumosului veșnic, ceea ce trimite

la eminescienele: „Tu trebuia să te cuprinzi/ De acel farmec sfânt, / Și noaptea candelă s-aprinzi/ Iubirii pe pământ" ; și ca strofele de mai înainte încă: „Dându-mi din ochiul tău senin/ O rază din adins/ În calea timpilor ce vin/ O stea s-ar fi aprins;/ Ai fi trăit în veci de veci/ Și rânduri de vieți, / Cu ale tale brațe reci / Înmărmureai măreț". [7]

„O viziune a sentimentelor" este un titlu ambiguu, face referire la ceea ce văd sentimentele și la ceea ce se văd a fi sentimentele. Sentimentele, erosul sunt simțuri, văd, percep lumea. În același timp , sunt obiecte ale unei viziuni, aceea că îndrăgostitul vede lumea prin sentimente, care fiind puse pe hârtie, în cuvinte, ele pot „contempla și chiar modifica lumea din perspectiva proprie".[8]

Cărți ca „11 Elegii" și „Necuvintele" sunt momente de referință în lirica românească, cărți care au modificat întreaga poezie contemporană ce a urmat. Despre limbajul stănescian s-a scris mult și mai e loc de interpretări, despre cuvinte, despre necuvinte, despre transparență, despre moduri, despre semne și, ca orice mare poet, el a creat o școală. Să citățm un poem scris în viziune homeografică: Poetul ca și soldatul / nu are viață personală. / Viața lui personală este praf / și pulbere. / El ridică în cleștii circomvoluțiunilor lui / sentimentele furnicii / și le apropie, le apropie de ochi / pînă cînd le face una cu propriul său ochi. (Poetul ca și soldatul).

Nichita credea în învăluiri verbale și în gând, credea în magie. O magie pe care el o numea stare. El vroia să învețe pe oricine frumusețea acestei lumi, dar și a unei lumi ideale, salvatoare pentru ființa noastră. El spune, printr-un celebru vers: „Tristețea mea aude nenăscuții câini/ Pe oameni cum îi latră!"(Cântec).[9]

După o activitate plină de tumult, Nichita se stinge din viata brusc , așa cum a intrat în literatura română , într-un mijloc de decembrie al anului 1983 , lăsând în urma sa cu siguranță o opera valoroasă, dar din pacate săracă în comparație cu potențialul deja dovedit al poetului .

„I-a fost dat să trăiască o jumătate de veac. Marile lui aripi de albatros, obosite de furtunile prin care au trecut, pe înălțimile pe care îl purtaseră, l-au dus pe un tărâm unde va rămâne în tovărășia celor mai ilustre umbre ale poeziei, acolo unde puțini sunt cei cărora le este dat să ajungă."[10] (Geo Bogza).

Bibliografie:

[7] *Analize literare pentru bacalaureat și facultate*, Editura Junior, București, 1994, p. 393.
[8] Matei Călinescu, *Aspecte literare*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 58
[9] Ibidem.
[10]Constantin Crișan, *Nichita Stănescu- frumos ca umbra unei idei,* Editura Albatros, 1985, București, p. 13.

1. Ștefănescu, Alex. , „Recitiri .Nichita Stănescu”, Editura Prut Internațional,Ediția a III-a, Chișinău, 2006.

2. Pop, Ion, „Nichita Stănescu- spațiul și măștile poeziei”, Editura Albatros, București, 1980.

3. Dimitriu, Daniel, „Nichita Stănescu. Geneza poemului ”, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1997.

4. Mincu, Ștefania, „Nichita Stănescu. Poezii”- Introducere, tabel cronologic, comentarii și note critice, Editura Pontica, Constanța, 1997.

5. Crișan, Constantin, „Nichita Stănescu- frumos ca umbra unei idei”, Editura Albatros, București, 1985.

6. Anghelescu, Sanda, „Nichita Stănescu”- prefață, notă asupra ediției, antologie, cronologie și bibliografie, Editura Eminescu, București, 1983.

7. Bârsilă, Mircea, „Introducere în poetica lui Nichita Stănescu”, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.

8. Simion, Eugen, „Scriitori români de azi”, vol. I, București, Editura Cartea Românească, București 1974; ediția a doua, revăzută, 1978.

9. Condeescu, Alexandru, „Nichita Stănescu. Fiziologia poeziei”, Editura Eminescu, București, 1990.

10. Bârsilă, Mircea, „Dimensiunea ludică a poeziei lui Nichita Stănescu”, Editura Paralela 45, Colecția „Deschideri”, Pitești, 2001.

THE ROMANIAN NOVEL. FROM HISTORICAL VARIATION TO SYNCHRONISM

Aurel Scridon
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre

Abstract: The gap between the Romanian and the Western novel has multiple causes, both social and historical, the position of our country at the gates of East greatly influencing the entire Romanian culture. The advantage of the seven centuries that separate the first appearances in the national languages of the great European cultures as those of Germany, England and France (7th – 9th centuries) and the Romanian one (Letter of Neacsu dating from 1521) is acutely felt at the end of the 18th century. Several attempts of synchronizing the Romanian and Western novel in order to reduce the gap, were made by burning several stages in a relatively short time, which in the West were developed naturally over hundreds of years. This often led to the simultaneous occurrence of writings belonging to different literary movements. The recovery of this gap was thwarted in several moments of recent cultural history, one of these moments being the communist period, in which the socialist realism and the proletarian culture led to a further delay of the Romanian novel, a new synchronization being possible only in the 90s. Immediately after 1989, Romanian prose enters into obscurity, publishers being concerned primarily with detention journals (a novelty in the literary realm until then) and works that had not been published because of the censorship. A series of novels from the 60s and 80s are now reissued, but the number of copies is reduced from large to salon edition. Literature of the 90s is that of a decaying world, of an isolated society, crushed by the balance between the desire to stay or leave the country.

Keywords: literature gap, synchronization, power, modernism, novel

Apariţia şi evoluţia romanului au urmat îndeaproape cursul societăţii, pornind de la o perioadă de consolidare în peisajul literar, de „infiltrare” şi impunere în mentalul colectiv, urmată mai apoi de secvenţe de timp în care elemente reformatoare şi chiar de autoanihilare s-au succedat, renăscându-se şi transformându-se permanent. Romanul românesc nu face excepţie de la această regulă, cu diferenţa că el va suferi, de-a lungul existenţei lui un permanent decalaj raportat la romanul occidental.

Întârzierea literaturii noastre se datorează vicisitudinilor istoriei, abia în secolul al XIV-lea, odată ieşiţi din haosul invaziilor, începând să ne organizăm ca stat mai întâi şi, mai apoi, ca o cultură în fază incipientă. În tot acest timp, civilizaţia occidentală parcursese deja patru secole de literatură, ecourile sale întinzându-se până la hotarele noastre, maghiarii şi polonezii intrând în sfera de influenţă a culturii vestice, în urma creştinării lor, începând cu secolul al XI-lea. După un veac de la Divina Comedie a lui Dante, când în Apus se încheia faza medievală a marilor literaturi, ivindu-se zorii Renaşterii, în ţinuturile noastre, călugărul sârb Nicodim începea munca de copiere a manuscriselor de evanghelii slave, care însă nu poate fi considerat un început de literatură românească, în ele nefiind introdus nici un adaos al sufletului românesc. Intrarea noastră sub influenţa culturii sud-slave, limbă în care se oficia serviciul divin, a constituit, pe de altă parte, o piedică în dezvoltarea literaturii noastre, scrierile slave aflate în aceea perioadă la îndemâna clericilor noştri fiind extrem de sărace (legende apocrife privitoare la Vechiul şi Noul Testament, câteva cronografe care amestecau date de ordin biblic cu legende ale folclorului bizantin, câteva cronici sârbeşti originale, la care se adăugau, prin filieră sârbo-venetă, o versiune a romanelor bretone *Tristan şi Isolda* şi *Launcelot*).

Ceva mai târziu, încercările timide de legătură cu Bizanţul, care ar fi putut ridica nivelul culturii noastre, au fost, din păcate, rupte imediat de cucerirea Constantinopolului şi de invazia turcească. Astfel, izolaţi de latinitatea catolică, distanţa dintre cele două culturi se adânceşte şi mai mult, cea românească rămânând blocată în vechile tipare slavo-bizantine până la jumătatea secolului al XVII-lea, când apare o deschizătură spre Occident prin Polonia.

Pe de altă parte, acest decalaj are legătură directă cu procesul de trecere al limbilor populare la nivelul vieţii culturale, înlocuind limbile moarte. Dincolo de explicaţiile seci, de teoriile istorico-literare vehiculate de-a lungul timpului, acest decalaj poate fi ilustrat cel mai bine prin compararea datelor de apariţie a celor mai vechi scrieri în limba vulgară. Spre exemplu, în Germania, încă din anii 350-380, *Noul Testament* este tradus în limba poporului de către episcopul vizigoţilor Wulfila, urmat, ceva mai târziu, în secolul al IX-lea, de poemele în versuri *Heiland* şi *Muspilli*; în secolele VII-VIII, în Anglia, apar în scris o serie de poeme anglo-saxone (unele dintre ele imnuri religioase, altele având ca subiect preamărirea unor eroi populari); în Franţa, în anul 881, apare *La séquence de sainte Eulalie*, considerată prima scriere literară în limba franceză, urmată de traducerea Psaltirii din secolul al XII-lea. O scurtă privire asupra acestei liste arată clar distanţa, în timp, dintre primele trei mari culturi europene, cea a

Germaniei, a Angliei şi a Franţei, şi cea românească, avantajul celor şapte secole care ne despart (Scrisoarea lui Neacşu datând din la 1521) fiind resimţit până în secolul al XX-lea.

B. P. Hasdeu, în *Cuvente den bătrîni*, şi Ovid Densuşianu, în *Histoire de la langue roumaine,* considerau tipăriturile în română ale lui Coresi, la Braşov, din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, ca fiind cele care marchează debutul scrierilor în limba română. Însă, una dintre cele mai importante figuri ale culturii române este reprezentată de Neagoe Basarab, un adevărat renascentist, a cărui operă de filosofie, de etică *(Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie,* scrisă în slavonă), a apărut chiar în timpul reformei protestante din Apus (1519-1521). Ca şi caracteristică a acestei perioade de cultură bizantină, pot fi subliniate două orientări spirituale: o orientare mistică (numită şi isihasm) practicată în mănăstiri, o orientare de contemplaţie religioasă, şi o a doua orientare, una moderat raţionalistă, apropiată de scolastica occidentală, care încerca să interpreteze dogmele religioase cu ajutorul raţiunii, aceasta reluând filosofia antică greacă prin gândirea creştin.

Abia după 1600, anul unirii sub Mihai Viteazul, cultura română se racordează treptat la noul spirit al Europei, prin instituţionalizarea învăţământului, astfel încât, pe la 1700, în epoca lui Brâncoveanu şi Cantemir, putem vorbi de o trecere la modernitate, rupându-ne de epoca fanariotă.

Punctul culminant al literaturii religioase îl constituie perioada Mitropolitului Dosoftei, literatura liturgică a secolului al XVII-lea, prin pătura cultă a clerului, creând la noi pentru prima dată limba literară. Un secol mai târziu, umanismul românesc a încercat să creeze o limbă literară autohtonă, să contribuie la o îmbogăţire a stilului, adresându-se însă, după moda vremii, limbilor clasice, latina şi greaca, fapt care a determinat apariţia unei scrieri artificiale, inabordabile maselor largi. În acest caz, dacă Miron Costin, a apelat cu o oarecare discreţie la topica şi neologismele latine, Dimitrie *Cantemir (mai ales în Istoria ieroglifică), la fel ca stolnicul Constantin Cantacuzino (autorul Istoriei Ţării Româneşti*), foloseşte o sintaxă mult mai complicată, de sorginte bizantină, nenumăratele neologisme greceşti şi latine făcând extrem de dificilă abordarea operei sale.

Astfel, timp de două secole vom asista la o perioadă de tranziţie spre modernitate, cu un vârf pe la 1821, când elementele vechiului (politice, sociale, economice şi culturale) se amestecă cu cele ale noului. În această perioadă au apărut cele două mari curente, umanismul şi iluminismul. Dacă opera lui Cantemir este o sinteză a umanismului de la noi, ea reprezintă,

totodată, şi o deschidere spre iluminism, epocă caracterizată prin iniţiative reformatoare de modernizare şi de ancorare la cultura Apusului, cuprinsă între 1750-1821.

Mai apoi, din nevoia de a depăşi viziunea cronicărească, considerată mult prea simplistă, din dorinţa de a impune o reacţie de tip raţionalist la incultura şi misticismul aproape generalizate la nivelul maselor, a apărut Şcoala ardeleană, ai cărei reprezentanţi, Samuil Micu (1745-1806), Gheorghe Şincai (1754-1816), Petru Maior (1761-1821) şi Ion Budai-Deleanu (1760-1820), influenţaţi de ideile iluminismului, au pus în mişcare o ideologie care va duce la apariţia şi dezvoltarea unei păduri educate, care va radia, mai apoi, în celelalte ţări româneşti, Moldova şi Ţara Românească.

La un secol după Brâncoveanu şi Cantemir, pe la 1821, putem vorbi de epoca modernă a scriiturii româneşti, generaţia paşoptistă fiind una dintre cele mai fecunde din punctul de vedere al trecerii spre modernitate, acum punându-se bazele învăţământului modern, al literaturii moderne, de către o pleiadă de personalităţi ale culturii româneşti: Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi, Aron Pumnul, George Bariţiu etc.

Generaţia paşoptistă „revoluţionară" a lui Nicolae Bălcescu, Mihail Kogălniceanu, Cezar Bolliac, Ion Ghica sau Vasile Alecsandri, alături de paşoptişti „iluminişti" ca Grigore Alexandrescu sau Ion Heliade Rădulescu, romantici ca formaţie, nemulţumiţi de prezentul lor, apelează la valorizarea trecutului, punând bazele memoriei identităţii naţionale.

Această perioadă, de doar câteva decenii (de la 1821 şi până la 1859) se remarcă prin coexistenţa unor multitudini de curente, imposibil de departajat cronologic (aşa cum se întâmplă în Occident), neoclasicism, umanism, realism, pozitivism, liberalism, idealism etc., totul din necesitatea de a nu pierde trenul modernităţii şi de a ne sincroniza cu literaturile Apusului. Aceasta este perioada în care literatura română a recuperat cel mai mult din decalajul faţă de culturile europene occidentale, este adevărat, de multe ori prin improvizaţie, prin apetenţa scriitorilor faţă de subiecte extrem de variate şi îndepărtate ca specializare, un multiculturalism exacerbat, şi totul doar pentru a arde etapele care s-au succedat în mod natural în Apus. Astfel că, până pe la 1880, putem vorbi cu adevărat de o perioadă a renaşterii culturii naţionale grefate, este adevărat, pe marile modele ale culturii occidentale.

Ca urmare, trecând peste creaţiile episodice, abia mijlocul secolului al XIX-lea poate fi considerat cu adevărat debutul romanului românesc, un roman mimetic, care preia o serie de teme ale literaturii universale, dar care va avea un rol important în stimularea creaţiilor originale ulterioare. Astfel, *Hoţii şi hagiul* a lui Alexandru Pelimon (1853), *Istoria lui Alecu*

Şoricescu a lui Ion Ghica, *Tainele inimei* a lui Kogălniceanu sau *Manoil* a lui Dimitrie Bolintineanu, constituie debutul unor noi experienţe pe tărâmul culturii autohtone, venite să hrănească apetitul pentru lectură a unei pături sociale destul de subţiri, cea a nobilimii şi a burgheziei.

De ce este necesar sincronismul?

Cauzele lipsei romanului românesc autentic în perioada de început al lui au determinat largi dezbateri în rândul criticilor, încercările de explicare a acestui fenomen constituindu-se în tot atâtea teorii literare. În acest sens, dacă Mihai Ralea susţine lipsa precedentului în apariţia unor noi forme literare (în Apus, epopeea a determinat apariţia romanului, în timp ce la noi, balada a generat doar sora mai mica a romanului, nuvela), Iorga vorbeşte despre condiţiile sociale precare ale scriitorului, o piedică serioasă în actul creaţiei.

În ciuda criticilor aduse de Titu Maiorescu, care contrapune teoriei lovinesciene teoria formelor fără fond, Lovinescu acceptă imitaţia ca pe un proces necesar eliminării rapide a decalajelor culturale, arătând faptul că, în timp, formele pot să-şi creeze uneori fondul, având ca beneficiu ulterior o modernizare rapidă a literaturii române. Prin urmare, nu putem vorbi despre un servilism cultural, despre o imitaţie fără discernământ, ci despre o încercare de integrare (în cadrul unui proces socio-cultural mai amplu, de omogenizare a tuturor valorilor estetice) în rândul marilor culturi europene, în vederea depăşirii spiritului periferic, „provincial” cum îl numeşte Eugen Lovinescu. Iar depăşirea spiritului provincial, în viziunea lovinesciană, însemna urbanizarea tematicii literare, obiectivarea, intelectualizarea şi dezvoltarea laturii analitice a romanului, elemente absolut necesare depăşirii tradiţionalismului, fără însă a se abandona filonul naţional, care dă, până la urmă specificitatea scrierilor noastre.

Această sincronizare cu romanul occidental se va produce însă, aşa cum o susţine Gheorghe Glodeanu în *Poetica romanului românesc interbelic*[1], „abia după umplerea a cât mai multor goluri, după abordarea unor serii de forme literare inexistente încă la noi, acest uriaş efort trădând tentativa depăşirii oricăror inegalităţi, conştiinţa handicapului diminuându-se pe măsura maturizării literaturii române”.

[1] Gheorghe Glodeanu, Poetica Romanului românesc interbelic, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2013, p. 9

Autohtonizarea romanului românesc are ca linie de plecare romanul *Ciocoii vechi şi noi* al lui Nicolae Filimon (1862), care a încercat să depăşească mimetismul creaţiilor de până atunci, generând apariţia unei pleiade de prozatori valoroşi: Agârbiceanu, Hasdeu, Slavici, Duiliu Zamfirescu, Vlahuţă şi mulţi alţii.

În linii mari, romanul clasic, surprinde o lume raţională, în care morala colectivităţii se confundă cu morala individului, personajele fiind dotate cu caracter puternic, imuabil la acţiunile în care este prins. Omniscienţa şi omnipotenţa autorului face ca elementul obiectiv al romanului să fie, în fapt, reprimat, viaţa personajelor fiind dirijată de un demiurg, e adevărat, un demiurg care nu se lasă revelat, care le hotărăşte destinele şi mişcările în cuprinsul romanului, de la primul şi până la ultimul rând, asemenea unui păpuşar. Vorbim, aşadar, de începuturile romanului, căruia îi lipseşte rafinamentul laturii psihologice, preocupat doar de epic, vânzând iluzia realului.

Într-un timp relativ scurt, pe măsură ce ne apropiem de perioada primului război mondial, dar mai ales în perioada interbelică, apar primele semne novatoare ale romanului, încercându-se depăşirea barierelor impuse de romanul clasic, supus omniprezenţei scriitorului, pe care Nicolae Manolescu îl acuza de „dictatură personală asupra personajelor”. Astfel, un prim pas în acest sens este făcut de *Romanul Comăneştilor* (publicat în anul 1907) a lui Duiliu Zamfirescu, care sparge tiparele vremii, renunţând la stilul auctorial, apropiindu-se de forma modernă a romanului european prin obiectivarea evenimentelor, pentru aceasta apelând la forma naraţiunii impersonale. Din acest ciclu, primul roman, *Viaţa la ţară*, publicat în 1898, ilustrează cel mai bine pasajul spre modernitate, structura sa înglobând un amestec de tradiţional şi modernism: transpar ecouri din Nicolae Filimon, prevestind romanul realist al lui Rebreanu, dar şi latura idilică din *La Medeleni* a lui Ionel Teodoreanu.

Tradiţionalismul „cot la cot” modernismul

Din nevoia de a ne alinia creaţiilor occidentale, în doar câteva decenii au fost arse etape care în literatura apuseană s-au succedat de-a lungul câtorva sute de ani. Astfel, naraţiunea obiectivată „balzacianistă”, ajunsă la noi cu o întârziere de optzeci de ani (prin anii ’30 ai secolului trecut), abandonată de romanul european, este contaminată cu noile influenţe literare apusene, ilustrative fiind în acest sens operele lui Călinescu sau ale Hortensiei Papadat-Bengescu.

O primă caracteristică a romanului interbelic este cea a abordării unei tematici inspiraţionale diversificate, apelând la tipologii umane complexe, provenind din clase sociale diferite. În ciuda tendinţei de rezistenţă a tradiţionalului de tip balzacian, de întoarcere la modelul obiectiv de roman, recognoscibil în *Enigma Otiliei* a lui Călinescu, experimentul literar îşi face tot mai mult simţită prezenţa. Anul 1920 este data de naştere a romanului obiectiv românesc şi, deci, a modernismului, an în care Liviu Rebreanu publică romanul Ion, deschizând drumul realismului dur după modelul scrierilor lui Stendhal sau Balzac, dar şi romanului psihologic, tot el fiind autorul, doi ani mai târziu, al primului roman de introspecţie, *Pădurea spânzuraţilor*.

Modelul balzacian, de tip narativ obiectivat, caracteristic perioadei de început a romanului modern, determină apariţia unui nou tip de scriitor, unul omniscient, atotputernic, care doar pare că dă libertate de acţiune personajelor sale, el aflându-se, în fapt, în spatele tuturor evenimentelor, pe care le domină în mod demiurgic, controlul său întinzându-se până în cele mai ascunse cotloane ale minţii.

Criza burgheză de după primul război mondial determină o serie de modificări ale esteticii romanului, unul dintre cei mai importanţi romancieri români, Mihail Sadoveanu (despre care George Călinescu considera că are un realism de tip balzacian dar şi melancolia unui romantic), recurge la actul de refuz inspiraţional al unei lumi care pare a se transforma într-un ritm extrem de rapid, apelând la o lume arhaic-mitică, şi asta în timp ce o bună parte dintre scrierile experimentale ale momentului se doreau a fi de natură psihologisto-intelectualistă. În ciuda faptului că, cel puţin la prima vedere, Sadoveanu părea mai apropiat de Anatole France decât de Proust sau Gide, operele sale (*Hanul Ancuţei, Baltagul, Oameni din lună, Venea o moară pe Siret* etc.) par mai curând apropiate de un model utopic al unui umanism reînviat de tip „hessian” sau „camusian”.

Primul reprezentant marcant de factură subiectivistă, Camil Petrescu, unul dintre creatorii romanului modern de analiză psihologică, va apela la tipologia eroului intelectual, autoanalitic, plin de energie de tip stendhalian, care va sfârşi tragic, învins de propriile lor pasiuni devoratoare. Experimentalist prin excelenţă, Camil Petrescu, adept al anticalofilismului (al refuzului convenţiei stilului care ar putea, în opinia lui, să aducă prejudicii autenticităţii), este un susţinător al transcrierilor nude, care să reflecte cât mai fidel stările naratorului, apetenţa lui pentru proza psihologică putându-se explica prin interdependenţa dintre dezvoltarea unor discipline la modă în acea epocă, psihologia şi psihanaliza, şi literatură.

Cel de-al doilea model narativ care s-a impus în perioada interbelică este cel experimental, apărut din nevoia depăşirii limitelor codului narativ obiectivat, considerat de unii romancieri ca fiind ajuns la limita maximă a imaginarului. Soluţia găsită a fost aceea de reorientare a atenţiei dinspre descrierea realităţilor exterioare spre interior, spre propriul interior, sondând în mod subiectiv propria conştiinţă. În *Poetica romanului românesc interbelic*, Gheorghe Glodeanu surprinde fenomenul acestui transfer de perspectivă, care are ca şi consecinţă dispariţia naratorului omniscient: „Sfidarea mitului creatorului omniscient şi mutarea centrului e interes dinspre exterior spre interior duce la apropierea tot mai accentuată a Autorului de Personaj, până când apropierea celor două puncte de vedere devine totală. [...]

Apogeul literaturii române interbelice este atins însă în anul 1933, anul apariţiei unui număr impresionant de scrieri, romanul ajungând a fi considerat, pentru prima dată, „suveranul" momentului, nu numai din punct de vedere cantitativ, dar şi calitativ: *Adela* (Garabet Ibrăileanu), *Patul lui Procust* (Camil Petrescu), *Maitreyi* (Mircea Eliade), *Cartea nunţii* (George Călinescu), *Rusoaica* (Gib I. Mihăescu), Maidanul cu dragoste (George Mihail Zamfirescu) etc. Ca şi caracteristică a acestei perioade trebuie menţionată îndreptarea atenţiei atât a scriitorilor, cât şi a cititorilor spre fresca socială, în unele cazuri ea fiind realizată în cadrul mai multor volume care au ca punct comun prezenţa aceloraşi personaje.

Unul dintre conceptele cele mai uzitate al acestei perioade, apărut ca reacţie a noului val de scriitori la modelul narativ obiectivat, este cel de autenticitate, propus de Eliade şi Camil Petrescu (este adevărat, sub presiunea modelului francez impus de Proust şi Gide) şi îmbrăţişat extrem de rapid de o pleiadă de scriitori, printre care Mihail Sebastian, Anton Holban, Mircea Eliade sau Max Blecher. Omniscientismului deja clasicizat i se opune o estetică care respinge latura auctorială, o estetică a confesiunii subiective care ilustrează realul, acum luând avânt jurnalul intim şi memorialistica.

De la „realismul socialist" la „al doilea modernism"

Parcursul prozei contemporane are ca punct de plecare anii de după 1944, debut nefast, în plină epocă a realismului socialist, a proletcultismului, caracterizat de o moralizare care nu avea nimic de-a face cu esteticul literar, singurul său scop fiind acela de desprindere de valorile literaturii de până atunci, inclusiv de culturile occidentale, şi promovarea unor teme legate de politica socio-economică a vremii (cooperativizarea forţată, industrializarea etc.).

Proletcultismul devine obligatoriu începând cu 1949, asistând, pentru prima dată în istoria creaţiei, la apariţia unei literaturi angajate, la o ideologizare a literaturii care să susţină un partid, transformându-se astfel într-o instituţie de propagandă. Ofensiva realismului socialist, declanşată din nevoia de apărare a politicului de pătura culturală neafiliată, a ridicat compromisul la rang de „artă", scriitorii care au refuzat implementarea noilor „cerinţe" în scrierile lor fiind condamnaţi să-şi ducă viaţa la periferia culturii.

Avântul fecund al literaturii interbelice nu este întrerupt brusc, el fiind continuat, chiar dacă nu cu aceeaşi intensitate, până în jurul anilor 1947-1948, când îşi face apariţia volumul *Întâlnirea din pământuri* a lui Marin Preda, criticat cu severitate de pseudoanaliştii proletcultişti, acest eveniment dând tonul cenzurii care avea să vină. Lipsa realizărilor literare notabile din această perioadă nu ţine numai de dispariţia a două dintre marile nume ale acestei generaţii, Rebreanu şi Lovinescu, ci şi de o secătuire a esteticii experimentale determinată de eforturile uriaşe depuse în vederea recuperării şi alinierii romanului românesc la cel european.

În ciuda controlului ideologic, în anii '50 au existat câteva excepţii, opere de valoare reuşind să străbată negura proletcultismului: *Bietul Ioanide* a lui George Călinescu (1953), primul volum din *Moromeţii* lui Marin Preda (1955), *Desculţ* a lui Zaharia Stancu (1948), *Groapa* de Eugen Barbu (1957), despre care Şerban Cioculescu spunea că este unul dintre cele mai bune romane din literatura noastră.

În virtutea „alinierii" la marea literatură proletcultistă rusă, romanul românesc al anilor '50, prin pătura obedientă a tagmei scriitorilor, a preluat două teme majore vehiculate în literatura de la est, cea a războiului (notabil în acest sens este romanul *Negura* al lui Eusebiu Camilar), şi cea a industrializării/colectivizării (apariţia volumului *Ogoare noi* de Aurel Mihale, *Oţel şi pâine* de Ion Călugăru sau romanele *Bărăgan* şi *Zorii robilor* al lui Valeriu Emil Galan fiind doar câteva dintre exemplele concludente în acest sens).

Respingerea proletcultismului de către şaizecişti, şaptezecişti şi optzecişti

Datorită diminuării presiunii politicului asupra culturii, determinată de accesele de independenţă ale conducerii comuniste faţă de Moscova, anii '60 au ca principală caracteristică o oarecare imunizare în faţa imixtiunilor proletcultiste, fapt care a dus la redescoperirea esteticii literare interbelice, a libertăţii de creaţie, renunţându-se treptat la temele predilecte ale literaturii „obediente": colectivizarea, industrializarea etc.

O pleiadă de scriitori importanţi îşi fac debutul în această perioadă (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Dumitru Radu Popescu, Nicolae Velea, Sorin Titel etc.), unii dintre ei reluând o estetică vehiculată în anii de dinainte de război, alţii promovând structuri literare noi: de la onirismul susţinut de Dimov, Brumaru, Ţepeneag sau neorealiştii Adameşteanu, Ţoiu, Breban, Cosaşu, până la reprezentanţi ai prozei fantastice ca Mircea Horia Simionescu sau ai metaficţiunii, ca Olăreanu sau Radu Petrescu. Acestora li se adaugă garda veche de romancieri, care încearcă să se desprindă de tiparele anilor '40-'50, experimentând diferite formule literare, căutând noi stilistici. În acest sens, Marin Preda tentează publicul cititor, în 1962, cu un roman de factură existenţialistă, *Risipitorii*, urmat, după aproape cinci ani, de cel de-al doilea volum al *Morometilor*, care va iniţia o nouă tematică, cea a abuzurilor politice ale obsedantului deceniu.

Ca răspuns la mediocritatea proletcultistă promovată în deceniul anterior, „şaizeciştii" au redeschis un cap de pod al modernismului interbelic, postmodernismul (unii critici l-au numit chiar neomodernism, însă criticul literar Ioana Em. Petrescu îl consideră doar ca pe o etapă de tranziţie spre postmodernism) care făcea trecerea de la proza auctorială la cea autoreflexivă, impunând un nou tip de interacţiune cu cititorul.

Deceniul al optulea literar, al „şaptezeciştilor", este unul reacţionar, având drept ţintă modernismul „oficial" al „şaizeciştilor", militanţii acestei generaţii, numită de Laurenţiu Ulici „cea mai curată ideologic", profitând din plin de ruptura politică de Moscova, ca urmare a reacţiei dure a lui Ceauşescu faţă de intervenţia rusă din Cehoslovacia, din 1968. În ciuda respingerii scriiturii confraţilor lor din decada precedentă, „şaptezeciştii" au profitat de elementele avangardiste promovate de aceştia, dar legătura lor de suflet a fost cea cu intelectualii generaţiei interbelice, Bacovia, Blaga, Arghezi, Eliade, Rebreanu şi mulţi alţii, în care vedeau un model şi ai căror continuatori, prin prisma postmodernismului, se doreau a fi. În această perioadă se refac etapele pierdute în anii '50-'60, cum altfel, decât aşa cum s-a întâmplat pe întreg parcursul literaturii noastre, sărind mai multe trepte deodată, propunând experienţe literare îmbrăcate în halatul neomodernismului.

Romanul acestei decade, prin Nicolae Breban, George Bălăiţă, A. E. Baconski sau Augustin Buzura, va aloca accente neomoderniste poeticii interbelice, transpunând în scrierile lor oniricul, fantasticul, psihologicul.

Atitudinea de respingere a realismului socialist s-a produs apelând la o serie de tehnici literare care să-i protejeze de repercusiunile regimului comunist: satira, ironia, parabola,

alegoria. „Romanul cu cheie" adresat celor iniţiaţi, care ştiu să citească printre rânduri apare ca un reflex la actul de cenzură. Evocator în acest sens este romanul *Delirul* al lui Marin Preda care, în ciuda controlului cenzurii comuniste, reuşeşte să strecoare sub masca unei drame sociale în mediul jurnaliştilor bucureşteni de la începutul anilor '40 imaginea unui personaj tabu în acea epocă, mareşalul Antonescu.

Tot în această perioadă îşi fac apariţia noi specii literare care marchează apariţia realismului magic (Ştefan Bănulescu), a metaficţiunii (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu), a prozei fantastice, aceasta din urmă având un important rol în lupta contra sistemului, refugiul în ficţiune reprezentând un mod eficient de a rezista dogmei comuniste. La fel, neomodernismul de la finalul anilor '60 a determinat apariţia primelor forme de postmodernism (experimentalismul), cele două curente coexistând pe parcursul întregului deceniu şapte. Dacă primul curent, cel neomodernist, era dominant, fiind reprezentat de generaţia lui Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, D. R. Popescu, Fănuş Neagu etc., cel de-al doilea, experimentalismul, era minoritar ca număr de reprezentanţi (Ştefan Foarţă, Alexandru Ivasiuc).

În ciuda presiunilor ideologiei comuniste, romancierii anilor '80 îşi radicalizează atitudinea ca răspuns la lipsa din ce în ce mai acută a libertăţilor individuale, această generaţie (din care făceau parte Richard Wagner, Herta Müller şi mulţi alţii) influenţând evoluţia romanului postcomunist. Marcaţi din ce în ce mai mult de literatura britanică şi americană, abordând o scriitură directă, într-o mare diversitatea stilistică, experimentalul devenind omniprezent, aceştia încheie o etapă a postmodernismului românesc şi deschide una nouă, redescoperind subiectivismul auctorial, împletit deseori cu obiectivitatea realistă. Scriitori ca Gheorghe Crăciun, Gabriela Adameşteanu, Mircea Cărtărescu, Cristian Teodorescu, Radu Cosaşu şi mulţi alţii, folosindu-se de formule narative inedite, surprind tragicul, absurdul, dezintegrarea morală a unei epoci abia apuse, creând personaje memorabile care surprind disoluţia socială, dezumanizarea fiinţei. Întunecaţii ani '80 au făcut ca scrierile valoroase să circule doar „pe sub mână", textele lui Cărtărescu sau Iaru, considerate de regimul politic ca „neadecvate", intrând la categoria aşa-numitei literaturi de sertar.

Într-un climat de criză profundă, politică şi socială, în care cenzura obliga la o exprimare prudentă, generaţia anilor '80 a creat postmodernismul, a cărui caracteristică principală consta în negarea generaţiilor anterioare lor, în nonconformism, continuând, mai mult sau mai puţin făţiş, lupta cu absurdul regimului totalitar.

Din cauza marginalizării la care era supusă, generaţia tinerilor scriitori ai acestui deceniu au îmbrăţişat postmodernismul ca pe o reacţie la respingerea lor din literatura curentă de către „bătrânii elefanţi", falia creată între postmodernişti şi bătrânii moderniştii anchilozaţi într-o estetică anostă, căscându-se tot mai mult.

Cu o diversitate stilistică remarcabilă, apelând la metode narative cu totul noi (autorefenţialitatea, intertextualitatea, pastişa, textualismul), „optzeciştii" se adresează unui public format din punct de vedere cultural, odată cu această generaţie putându-se vorbi de o „democratizare" a literaturii. Antropocentrismul, biografismul, integrismul spiritual sunt doar câteva dintre particularităţile acestei generaţii, ideologia postmodernistă ataşată ei fiind, în fapt, o nouă simţire, una intelectualist-jucăuşă, „un simptom al dezorientării" cum o denumeşte eseistul şi criticul literar Gheorghe Grigurcu.

Nouăzeciştii realismului apocaliptic şi douămiiştii banalului cotidian

Imediat după 1989, proza românească întră într-un con de umbră, editurile fiind interesate în primul rând de jurnalele de detenţie (o noutate pe tărâm literar până în acea perioadă) şi de operele nepublicate din cauza cenzurii. Tot acum se reeditează o serie de romane publicate în anii '60-'80, numărul de exemplare fiind reduse însă de la tiraje de masă la tiraje de salon. Literatura anilor '90 este cea a unei lumi aflată în descompunere, a unei societăţi claustrate, măcinată de balansul dintre dorinţa de a rămâne sau de a părăsi ţara. Primele volume apărute în absenţa cenzurii zugrăvesc un univers violent, populat de indivizi acefali, descris de criticul Dan C. Mihăilescu în *Literatura română în postceauşism*[2] ca un „realism apocaliptic al unei Românii care rânjeşte". Exponenţilor acestui realism „apocaliptic", Radu Aldulescu (Amantul colivăresei), Dan Stanca (*Vântul sau ţipătul altuia*), Felicia Mihali (*Ţara brânzei*), care zugrăveau o Românie patetică, apocaliptică, adăugându-li-se câţiva scriitori „cuminţi", de factura cehoviană: Sorin Stoica (*Povestiri cu înjurături*), Lucian Dan Teodorovici (*Cu puţin timp înaintea coborârii extratereştrilor printre noi*) sau Petru Cimpoeşu (*Un regat pentru o muscă*). Anii '90, caracterizaţi prin post-textualism, s-au dovedit a fi cei mai săraci în apariţii de romane, nuvela şi poezia fiind predominante (Mihail Gălăţanu, Cristian Popescu, Petre Barbu etc.).

[2] Mihăilescu, Dan C., Literatura română în postceauşism. Vol. II, Proza. Prezentul ca dezumanizare, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009

Anii 2000 au reprezentat o perioadă de cotitură în literatura românească, descătuşarea culturală şi ideologică (alături de influenţa literaturii americane) determinând abordarea unor teme considerate de critică ca minimaliste: sexualitatea paroxistică, pornografia însoţită de limbajul licenţios. Reprezentanţii acestei perioade, supranumită şi cea a „mizerabiliştilor", (Constantin Acosmei, Elena Vlădăreanu, Filip Florian, Dragoş Bucurenci, Florina Ilis, Sorin Stoica, abordează cotidianul banal, aducând la lumină personaje la fel de banale. Scrisul fără constrângeri a determinat apariţia unei sincerităţi necenzurate, cu defulări tumultuoase, excesive, un fel de realism brutal, „douămiiştii" pretinzând a nu avea predecesori, fiind un fel de generaţie fracturată (o fractură faţă de tot ceea ce se scrisese până atunci) de tip neoavangardistautenticistă.

Publicat în anul 2004, romanul *Pupa russa* a lui Gheorghe Crăciun marchează finalul postmodernismului românesc, făcând posibilă reinventarea subiectivităţii auctoriale, deschizând drumul pe care se înscrie *Cartea şoaptelor* a lui Varujan Vosganian, romanul psihologic *Medgidia. Oraşul de apoi* al lui Cristian Teodorescu sau romanul *Provizorat*, publicat în 2010 de Gabriela Adameşteanu. Alături de acestea, trilogia *Orbitor* a lui Mircea Cărtărescu (pe care criticul Nicolae Manolescu îl consideră cel mai important exponent al generaţiei optzeciste) şi romanul *Întoarcerea huliganului* publicat în anul 2008 de Norman Manea au marcat ultimele două decenii ale literaturii române.

Atmosfera literară a acestui deceniu cuprinde o serie de teme noi, determinate de existenţa unei tipologii noi de personaje, a căror apariţie se datorează consumerismului excesiv: alienarea, alteritatea, dezorganizarea psihologică. Pe de altă parte, în această perioadă, în care conlocuiesc, alături de „douămiişti", debutanţi pe tărâmul literar, „optzecişti" şi „nouăzecişti", este caracterizat de o aliniere a tipologiilor literare, Gabriela Adameşteanu, spre exemplu, având multe în comun cu Cristian Teodorescu sau Radu Aldulescu. O oarecare unitate tematică a acestei generaţii este dată de preferinţa în abordarea laturilor promiscue ale reziduurilor lumii postcomuniste. Mijloacele postmoderniste ale romanului contemporan (nostalgia parodică, autoreferenţialitatea, autoparodia etc.) transformă scriitura într-o conştiinţă auctorială a unei filosofii existenţiale.

Bibliografie

1. Călinescu, George, Istoria literaturii române, Bucureşti, Editura Minerva, 1982;
2. Cordoş, Sanda, Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 1999;
3. Gheorghe Glodeanu, Poetica Romanului românesc interbelic, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2013, p. 9
4. Mihăilescu, Dan C., Literatura română în postceauşism. Vol. II, Proza. Prezentul ca dezumanizare, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009
5. Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii române*, I, ed. II, 1925;
6. Lovinescu, Eugen, Istoria civilizaţiei române moderne, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1972;
7. Manolescu, Nicolae, Arca lui Noe, Bucureşti, Editura Gramar, 2001 ;
8. Mihăilescu, Dan C., Literatura română în postceauşism. Vol. II, Proza. Prezentul ca dezumanizare, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009;
9. Simuţ, Ion, Proletcultism sau realism socialist? (II) în: „*România literară*”, Nr. 31.

BEHIND CLOSED DOORS: NEO-VICTORIAN ADAPTATIONS OF WILKIE COLLINS'S THE WOMAN IN WHITE

Elena Enciu
"Ovidius" University of Constanța

Abstract: Sensationalism as a literary genre made its first significant impact in 1859 with the serialisation in weekly installments of Wilkie Collins's The Woman in White. Based on themes like insanity, identity, crime, female transgression and imposture, Collins's novel has been kept alive in people's imagination and is now the subject of various kinds of rewriting and re-interpretation. Among the many emerging adaptations, Sarah Waters's Fingersmith (2002), John Harwood's The Asylum (2013) and James Wilson's The Dark Clue (2001) are considered to be representative for the neo-Victorian surge, as they create a textual bridge between the Victorian past that we imagine and the twenty-first century present. This paper is meant to analyse particularly those elements used by three authors in their neo-Victorian adaptations in order to make the journey back into the nineteenth century relevant to the contemporary reader.

Keywords: adaptation, neo-Victorian, identity, trauma, sensation novel

The Victorians' attitude towards women demonstrated that, regardless of social class, marriage offered them the same legal status as children or slaves throughout most of the nineteenth century. Caroline Norton, an educated woman who was thrown out in the streets and deprived of her children and her inheritance by an abusive husband, campaigned, successfully, for the introduction of the Divorce Bill in 1855. Although this Bill was meant to secure a woman's right to resume possession of her own property or that of her future earnings if obliged to leave her husband, to sue and be sued and to enter contracts in her own right, it wasn't until the Married Women's Property Act in 1882 that married women were granted the full right to separate ownership of property from their husbands.[1]

[1] See A.N. Wilson *The Victorians.* London: Arrow Books, 2003, pp.345-426

During a period of economic hardship and social controversies, Wilkie Collins publishes his most celebrated novel, *The Woman in White* in which he discusses the legal rights of married women in the Victorian society.

The novel opens with the image of Anne Catherick, the illegitimate child of a servant and a gentleman and one of the traumatised women in the novel. From a combination of journal entries, personal letters and legal documents the reader gradually learns the stories of Laura, wrongfully placed in an asylum by her abusive husband; Sir Percival Glyde, the villain who is in the habit of locking women in madhouses for personal benefits; Walter Hartright, the hero who solves the mystery and saves the day; Marian, the intelligent and poor half-sister who helps Walter and Laura, and Count Fosco, the "Napoleon of Crime".[2] According to critics, Collins's novel has everything: "spine-tingling set-pieces, lunatic asylums, mysterious doubles, a titled woman beset by aristocratic villains [...], a series of unreliable narrators, all of whom read the identity of the „woman in white" differently" (Purchase 190), all of which contribute to the mysterious and sensational atmosphere that Wilkie Collins wanted to create.

Despite the modernists' dislike of the Victorian literalism in the first half of the twentieth century, the Victorian novels and their numerous adaptations kept the Victorian Age alive in people's imagination. In the last decades, many writers have in some way returned to the days of their Victorian predecessors and for these texts, written after the nineteenth century but evoking the Victorian past, different possible names have been proposed, the more recent of which is neo-Victorianism.

What sets neo-Victorian fiction apart from other texts written after 1901 but having a Victorian setting is the self-conscious engagement with the "act of (re)interpretation, (re)discovery and (re)vision concerning the Victorians" (Heilmann & Llewellyn, 2010, p.4). The purpose of adapting and appropriating the main literary genres of the nineteenth century and of using the cover provided by the Victorian setting is to discuss some of the contemporary anxieties rooted in the nineteenth century and explore non-Victorian themes like sexuality, conflicting masculinity, material culture, bad parenting, by using postmodern narrative techniques and focusing on "underclasses and underworlds, on sex and socialism" (Cartmell, 2012, p.277) [3].

[2] See Wilkie Collins ,*The Woman in White*, John Sutherland (ed.). 1860. New York: Oxford University Press,2008, cover page.
[3] See Deborah Cartmell, *A Companion to Literature, Film and Adaptation.* Oxford: Blackwell, 2012, pp. 74-86, for a detailed analysis of the relationship between neo-Victorian novels, their screen adaptations and the screen adaptations of 'traditional' Victorian novels.

In the late twentieth and early twenty-first centuries, *The Woman in White* has become an important inspiration for neo-Victorian authors, screenwriters, musicians and stage producers. Some of the reasons behind the high number of adaptations of Collins's most famous novel are the continuing popularity of the sensation fiction and the fact that the novel's major themes – madness, the loss of identity, the effects of traumatic experiences, the legal and social status of married women still appeal to modern audiences.

James Wilson, Sarah Waters and John Harwood embrace intertextuality and don't strive to separate themselves from their Victorian precursors. Instead, the three authors use the fact that their audiences already know what a Victorian text is like and that they have already interpreted it. In each of the three neo-Victorian novels the authors adapt Collins's text in order to make it relevant for a new audience. Considering the fact that society has changed since the 1860s, the issues presented by Collins might not produce the same effect on modern audiences as they did in the Victoria Era. Thus, neo-Victorian adapters face the serious challenge of creating original texts that are able to enhance their source material and address concerns of contemporary interest.

Wilson's 2001 novel, *The Dark Clue,* is imagined as a sequel of *The Woman in White* maintaining Walter Hartright and Marian Halcombe as protagonists. Their detective work in Collins's novel is a success and its immediate outcome is Laura's freedom, her regained identity and inheritance. In Wilson's novel, Walter and Marian offer their services to a noble woman and their mission is to research the life of J.M.W Turner in order to write the famous painter's biography. Their declared objective is to find out the truth about the mysterious painter's life and clear his reputation.

Although Victorian sensation novels focus on female characters, James Wilson complicates the feminist approach with the characteristically postmodern theme of masculinity. Readers are used to the complex female characters and the flat male characters from the popular Victorian novel. The male characters in Victorian novels are confined in their patriarchal roles and they are not capable to express any great emotion. However, the idealised roles of the "angel in the house" and the powerful master in the house were often simply that- an ideal rather than a reality. John Tosh argues in his study that, in the nineteenth century, the ideas about manliness and masculinity were created- and even dictated- by the personal development literature of the time, the same way the same kind of contemporary literature tries to shape personal identities into better versions of the self in order to fit modern societal demands.

His first conversation with Marian exposes Walter's "dark corner"(37) of his being, his real state of mind. It becomes evident that his marriage with Laura leaves him frustrated, emasculated and unhappy. Although he has "everything that, in the eyes of the world, should make a man happy" (38), his life is empty and with no purpose. Wilson's construction of masculinities is meant to educate against incoherent norms and recommendations found in conduct books that are impossible to implement. The novel reinforces the idea that domesticity is more than a duty or a set of obligations; it is a state of mind. Striving to meet cultural expectations by ignoring their inner contradictions, Walter becomes a victim with no chance at genuine happiness.

In *The Woman in White* Walter and Marian are intelectual equals and, although Marian is poor, they were a far better match according to contemporary standards. Instead, Walter chooses conformity and marries the beautiful Laura, an "angel in the house" with a large inheritance. In Wilson's adaptation, Walter is a complex character and has a complicated relationship with Marian which culminates in rape. In their pursuit for Turner's true identity, Walter and Marian are forced to confront their repressed personal traumas. The detective work and the dark aspects of Turner's life create the perfect environment for Walter's repressed feelings and frustrations to emerge. Uncovering Turner's secrets and discovering a world of corruption, prostitution and pornography, a world absent from the Victorian traditional novels, the neo-Victorian representation of Walter Hartright becomes vulnerable and loses control over himself.

In the detailed account of her feelings after the rape, Marion wrote in her diary that she felt "a throb of pleasure", making the question of consent problematic. From the beginning of *The Dark Clue* Marion shows care and deep affection towards her sister's husband and Walter feels "butterflies in his stomach"(38) when she is about to speak to him. In her writing, Marian describes herself as both victim and betrayer and Walter is also a victim and a criminal.

Laura Fairlie never addresses the traumas of the past and whatever effects the imprisonment in a lunatic asylum, the abuses from her first husband and the loss of identity might have had, they are to be silenced and forgotten. Laura is never given the chance to narrate her own version of the story and to express her suffering over the traumatic experiences.

In a similar manner, *The Dark Clue* concludes with the suggestion that the sexual trauma will be repressed rather than confronted. Marian records in her diary the agreement she makes with Walter regarding what has passed between them: "You may talk to me of what

happened between us if you will, but neither you nor I will ever mention it to Laura or to any other living soul, and it will never happen again" (386). In his adaptation of Collins's novel, James Wilson makes explicit many of the sexual tensions which are only hinted at in the original text.

Sarah Waters's *Fingersmith* (2002) tells the stories of Sue and Maud as victims of a rigid patriarchal society. In the spirit of a traditional sensation novel, Waters's multi-layered narrative is written as a series of twists and turns presented gradually in the testimonies of its protagonists. Being re-imagined in neo-Victorian terms, most of the novel's characters belong to marginalised groups and its main concerns are gender roles, sexuality and identity.

Women in Sara Waters's novel are, one way or the other, subordinate to men and victims of the Victorian patriarchal system. Their existence depends on other male characters who can't seem to meet their expectations. Maud is initially silenced by her manipulative uncle who treats her as an object in his possession, and then by Gentleman who fails to offer her the freedom he had promised when they eloped. On Lant Street, she finds herself trapped between an abusive fake husband and an overprotective Mrs Sucksby, who loves her so much that she cannot set her free. Sue is silenced by her gender and her class: she is an illiterate thief and a powerless woman. When she is locked up in a lunatic asylum, nobody bothers to listen to what she has to say as long as Gentleman offered his version of the story. Towards the end of the novel Maud and Sue manage to develop their own voices and tell their own versions of the past.

The issue of identity within *Fingersmith* becomes one of the main themes in the novel. Like Laura and Anne in *The Woman in White*, Maud and Sue's lives are more connected than they think: as babies they had been swapped by their mothers and their identities interchanged. When Sue finds out the real story of her birth she states: "My name, in those days, was Susan Trinder. Now those days all come to an end."(540). Both Sue and Maud struggle to accept and live with the newly revealed truth about their identities. They can no longer relate to their past histories, but they become empowered to rewrite their past and achieve their own individual identities. This way they are able to create a world outside the expectations of the Victorian society, a world in which they can reside.

The love between Sue and Maud is an important subplot. Sarah Waters stresses on the lesbian sexual politics, a topic impossible to find in any of the traditional Victorian novels. At first it is hard for the two protagonists to break from convention and accept their sexual identity,

but by the end of the novel they manage to develop their independent voices and tell their stories prom a lesbian perspective. Cora Kaplan states that the women in Sarah Waters's fiction are not simply oppressed by men and male dominated society, but by women as well, "an undertow of same-sex betrayal and sadism, psychological and sometimes physical". (23)

In Waters's interpretation, the madhouse becomes a symbol of disintegration of the female identity: the inhabitants go mad, simply because they are imprisoned in it. In Collins's novel there is no description of Laura's time spent in the asylum, although it is mentioned that it had great effect on Laura's personality. The neo-Victorians revisit this theme and make it central as Sue's ordeal is described in great detail.

Both Laura in *The Woman in White* and Sue claim that they are someone else during their time spent in the asylum. They hold on to their identities despite the hostile audience they are up against. In all three novels the nurses use the words written in their clothing or on their personal items to convince them of their true identities. They are powerless victims at the mercy of the men who incarcerated them and they all need help from the outside world in order to escape.

The characters in neo-Victorian fiction often operate in the moral grey zone: they are neighter good nor bad. Their transgressions and crimes are not the result of their innate villainty but the consequence of their circumstances, imposed by gender, class or society. Just as Sir Percival Glyde was merely an accomplice while Count Fosco master-minded the entire plot in Collin's narrative, so is Gentleman Mrs. Sucksby pawn in *Fingersmith*. Thus, the true villain turns out to be someone else than the one who was suspected in the first place.

The Asylum concentrates on the experiences of Georgina Ferrars, an ordinary, unmarried woman placed in a madhouse under mysterious circumstances. In this re-interpretation of *The Woman in White*, in spite of all the family secrets, there seems to be no good reason for someone to want her silenced or contained in an asylum. With no support from the outside world, it is entirely up to her to regain her identity and earn her freedom by solving the mystery and confronting the ghosts from her past. John Harwood's narrative concentrates on family trauma and the search for identity.

At the beginning of the novel, the protagonist Georgina Ferrars finds herself in a private asylum, Tregannon House, where she is told that she has voluntarily admitted herself under the assumed name Lucy Ashton. As she remembers nothing about that night and her memories of the past six weeks are not accurate, she is forced to remain in the asylum as a voluntary patient.

Georgina's identity is shattered, and her only way to reconstruct her past and regain her freedom is through the act of writing in her journal.

Unlike Laura and Sue before her, Georgina is granted more freedom inside the institution and benefits from a more humane treatment. Nevertheless, she doesn't feel safe and struggles to recover from her amnesia in order to reclaim her identity: "I did not feel mad, but how was I to know what madness felt like?".(23) While writing her autobiography , her family trauma becomes evident: her mother is in fact a cousin of her biological mother, Rosina. This secret shows itself in Georgina's behaviour as a child, when she fancies an imaginary childhood friend called Rosina: "the name simply floated into my head one day, and I liked the music of it",(26). Rosina, the imaginary sister Georgina visualises in her own mirror reflexion, becomes her double and her every day companion.

The theme of identity is reinforced when another double, Lucia Ardent, turns up at her house. Lucia is the illegitimate child of Rosina's sister ,Clarissa, and Felix Mordant who is also Georgina's father. Them being half-sisters, although not known by the protagonists, explains the incredible phisical resemblance between them which allowed the two women to swap identities. The family secrets that are hidden from and by the protagonists of the novel turn into family traumas. Not knowing what their true identities are, Georgina falls in love with Lucia "like Narcisus, falling in love with my own reflection?" .(174)

The present-day concern for gender and sexuality which is present in *Fingersmith*, can also be traced in the relationship between Georgina and Lucia. In the process of retracing the silenced voices of women and lesbians in the nineteenth century, Harwood, much like Sarah Waters, challenges the notions of marriage and sexuality. After moving in with her uncle, Georgina spent a lot of time locked in his house, reading novels. Mainstream literature fails to answer her questions : "Most novels ended in wedded bliss, but novelists never mentioned the bull-calf. I had always imagined something rough and clumsy and painful" (167).

The theme of marriage in *The Asylum* is questioned from the beginning of the novel. Georgina enjoys a happy childhood raised in an isolated country house by her masculine aunt and her adoptive mother. Later in her testimony, she records a conversation she has with Lucia about the institution of marriage in which they expose their unwillingness to conform to the Victorian norms. They are happy with each other and can't imagine themselves integrated in a society that accepts them only as wives and mothers. In their opinion, marriage deprives women of their freedom and this is unacceptable. Similar to *The Dark Clue, Fingersmith* and

The Woman in White, marriage is far from the idealised notion advertised in Victorian novels. Instead, it leads to a stern, colourless life dedicated to duty and sacrifice, a source of conflicts that end in trauma.

When Georgina discovers that her amnesia is in fact the result of doctor Straker's experimentation with an electroshock treatment rather than of repression, her deception alludes to the subverted expectations the readers of neo-Victorian novels experience :"Why choose a perfectly sane young woman when he had a whole asylum full of lunatics at his disposal? There was nothing at all unusual or interesting about me". (207)

As a response to contemporary women's interest in the origins and evolution of their emancipation, Harwood explores the theme of feminism in his text. The author maintains the historical accuracy and depicts the abuses of men in various instances "My father owns even the clothes on my back, and if he chose, he could throw me into the streets to starve"(130), but also forms of resistance from women like Georgina's mother and aunt, who "refused to wear a bustle, or endure any form of tight lacing."(25)

Motherhood is a frequent theme in sensation fiction and it is a sub-plot in both Wilkie Collins's novel as well as its three neo-Victorian adaptations. All the protagonists are orphaned of at least one parent and suffering the repercussions of that. Neither of the female main characters gets the chance to meet her father and lacks the protection and social standing that a father might provide. Most of them grow up without a loving mother and are sentimentally crippled as a result of their inability to work out their family trauma. In *Fingersmith* and *The Asylum* lesbianism subverts the importance of motherhood and encourages the idea of non-hetero-normative families.

The setting in both the Victorian source text and its neo-Victorian adaptations alternates between London and the countryside. In neo-Victorian novels, London, in all its dreadful complexity, becomes a character in itself with a certain level of agency in the final outcome of the narrative. At least one of the characters in each novel is prevented from enjoying the pleasures of the urban landscape. Laura Fairlie is kept inside the house for safety reasons, J.M.W. Turner rarely leaves his house, Maud Lilly is made Mrs Sucksby's captive, Georgina Ferrars is the prisoner of her own life. Also, Laura's uncle is an invalid who spends his life surrounded by his material possessions and away from people while Maud's and Georgina's uncles are preoccupied with their books which they treat with love and care and ignore completely their nieces' well-being.

Some of the other important similarities between the Wilkie Collins's sensation novel and its neo-Victorian re-interpretations are: the journalistic description of events offered by several (unreliable) first-person narrators, their female protagonists as victims of patriarchy, lesbianism- although only hinted at in Collins's novel, it is picked up by the neo-Victorian authors and transformed into an important theme. The tropes derived from nineteenth-century literature such as the orphan, the London slums, the criminal, the sexually deviant are transformed into agents of sexual and social liberation. These similarities bring the reader back to the escape of being entertained by a traditional Victorian sensation novel and prepares him or her to question the nineteenth century that they imagine when faced with the unconventional neo-Victorian view of the past.

In writing their novels, James Wilson, Sarah Waters and John Harwood prove extensive knowledge of the nineteenth-century novel and the researched history of the Victorian Age. They create characters and settings that imitate those that made the Victorians so famous, but adapt them so that they are relevant to modern-day realities. With the use of postmodern narrative strategies, critical tradition and focussing on marginalized groups, the three authors manage to link the Victorian past with the twenty-first-century present and discuss social, economical and political problems that the two eras have in common.

Bibliography

1. Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms.* Massachusetts: Heinle&Heinle, 1999.

2. Bentley, Nick. *Contemporary British Fiction.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

3. Cartmell, Deborah. *A Companion to Literature, Film and Adaptation.* Oxford: Blackwell, 2012.

4. Ciugureanu, Adina. *Victorian Selves (A Study in the Literature of the Victorian Age).* Constanta: "Ovidius" University Press.

5. Collins, Wilkie. *The Woman in White*. Ed. John Sutherland. 1860. New York: Oxford UP, 2008. Print.

6. Cutitaru, Liviu Codrin. *The Victorian Novel.* Iasi: "Al.I. Cuza" University Press, 2004.

7. Davies, Philip. *Why Victorian Literature Still Matters.* Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2008.

8. Foucault, Michel. *The History of Sexuality.* New York: Random House, Inc., 1990.

9. Harwood, John. *The Asylum.* London: Jonathan Cape, 2013

10. Heilmann, Ann and LLewellyn, Mark. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century,1999-2009.* New York: Palgrave, 2010.

11. Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation.* New York: Routledge, 2006.

12. Kaplan, Cora. *Victoriana- Histories, Fictions, Criticism.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

13. Kirchknopf, Andrea. *(Re)workings of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts.* 2008.

14. Mitchell, Kate. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction. Victorian Afterimages.* New York: Palgrave, 2010.

15. Richter, David H. (ed.) *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends.* Boston and New York: Bedford/St.Martin's, 2007

16. Shiller, Dana. "The Redemptive Past In The Neo-Victorian Novel." *Studies in the Novel.* University of North Texas , 1997. 538-560.

17. Tosh, John. *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England.* New Haven and London: Yale University Press, 2007

18. Waters, Sarah. *Fingersmith*. London: Virago Press, 2011

19. Wilson, A.N. *The Victorians.* London: Arrow Books, 2003

20. Wilson, James. *The Dark Clue.* London: Faber and Faber, 2001

LES PETITS DESTINATAIRES DES CONTES DE FÉES

Ioana Cecilia Botar
"1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: In order to understand better the children's process of development from 5 to 7 years, we deal in the article with a few aspects of child's social identity among the adults. We have chosen this group of age, because at this age it is very important to get used with books. Children begin to discover books, fairy tales and step by step they get ready for the elementary school. We proceed by emphasizing the role of the reading process at this level of development and the role of creating a marvellous universe for developing children's attention.

Keywords: little addressees, sociopsychological aspect, wonderful universe of children's literature, reading process, children's attention

L'enfant et son univers merveilleux

Les petits destinataires de la littérature pour enfants nécessitent une attention particulière, puisqu'à leur âge la capacité de compréhension du monde est assez réduite. Ils ne comprennent pas la réalité comme telle, mais ils se guident en fonction de ce qui passe autour eux.

C'est la raison pour laquelle le traducteur doit en permanence penser aux petits destinataires du texte, il doit être un bon psychologue en connaissant leur niveau de développement psychologique et, en fonction de ces indicateurs, il doit choisir le registre de langue et le style le plus approprié. Une traduction réussie exige beaucoup des tâches de la part du traducteur qui doit s'adapter à la modalité des enfants de percevoir le monde.

Les contes de fées entourent les enfants avec une magie irrésistible et les portent sur des « royaumes magnifiques ». En nous rapportant au « royaume » des contes, nous voulons donner une définition plus simple de l'enfant : il est la personne la plus naïve et la plus heureuse, qui vive dans un univers merveilleux crée par lui même. Néanmoins, il y a quelques facteurs extérieurs qui l'influencent et participent à sa formation et, parmi eux, nous mentionnons l'exemple donné par ceux qui l'entourent et les contes de fées.

Pour comprendre la relation qui existe entre l'enfant et les contes de fées, nous nous proposons d'analyser dans le premier chapitre quelques éléments essentiels du développement social et psychologique de l'enfant préscolaire âgé de 5 à 7 ans, puis nous continuerons avec une présentation de l'univers de l'enfant, de l'importance de la lecture et de l'importance de traduction de contes de fées dans la vie des enfants.

La position de l'enfant dans la société

Qu'est-ce qu'un enfant ? Est-ce seulement « le dérangeur de l'adulte fatigué par des occupations toujours plus pressantes »[1] de la vie quotidienne ou est-il une personne innocente qui veut découvrir le monde ? Il est vrai que maintenant, il est « à la mode » inscrire un enfant à la maternelle dès un âge très tendre, mais ses parents ne pensent pas que dans cette situation il est marginalisé par sa famille ; ils devraient faire un program d'une telle manière qu'ils peuvent passer un peu de temps chaque jour avec leurs enfants. À cause des problèmes quotidiens, « les adultes n'ont pas le temps de s'occuper de lui, quand la besogne est urgente ».[2]

La position de l'enfant dans la société est celle d'un être obéissant et inférieur à l'adulte, il faut qu'il reste tranquille, qu'il ne fasse pas de bêtises, qu'il soit en silence, qu'il ne touche à rien. Sa position ne doit pas être celle d'une personne sans droit, mais il doit être traité d'une manière spéciale, car il est « le miroir » de ses parents, l'être le plus sensible qui va découvrir le monde peu à peu et « une personnalité qui a envahi le monde social ».[3]

« La question sociale de l'enfant est comme une petite plante neuve qui sort à peine de la surface et qui nous attire par sa fraîcheur. Mais, si nous voulons cueillir cette petite plante, nous lui découvrons de dures racines, des racines qui ne s'arrachent pas. Il nous fait creuser, creuser la terre, aller toujours plus profondément pour apercevoir que les racines s'enfoncent dans toutes les directions, s'entendent comme un labyrinthe.»[4]

L'adulte doit accompagner l'enfant sur le chemin de sa croissance, tout au long de cette période importante de la vie, le soutenir et essayer d'être en bonne relation avec lui tout le temps. Négliger ou ignorer un enfant à cause des problèmes de la vie quotidienne n'est pas la meilleure solution. Les parents doivent éduquer correctement leurs enfants pour qu'ils aient des principes sains de conduite dans la société. L'éducation est vue comme un « geste qui

[1] Maria Montessori, L'enfant, Desclée de Brouwer, Paris, 1936, p.11;
[2] Ibidem, p.12;
[3] Ibidem., p.16;
4 Ibide;

permet à l'enfant, à tout enfant, d'accomplir la mission qui lui est propre, celle qui lui est impartie : le développement de son être, sa venue à la dimension d'adulte, sa genèse ».[5]

L'enfant représente « la partie la plus importante de la vie de l'adulte. Il est le constructeur de l'adulte […] qui portera les fruits indélébiles »[6] de ses parents qui doit être bien éduqué pour vivre dans un monde plein de préoccupations.

Mais quelle serait la meilleure solution pour l'intégrer dans la société ? Les contes de fées et la bonne communication entre parents et enfants. Chaque jour, les parents devraient disposer de quelques minutes pour raconter à leur enfant un conte et pour lui parler. À l'école maternelle, par exemple, il peut communiquer mieux, se faire des amis et socialiser, ainsi ils peuvent réaliser que la vie ne signifie seulement se jouer avec leurs jouets.

« Enfin, les échanges sociaux, qui englobent l'ensemble des réactions précédentes, puisqu'elles sont toutes à la fois individuelles et interindividuelles, donnent lieu à un processus de structuration graduelle et socialisation, passant d'un état d'incoordination ou d'indifférenciation relative entre le point de vue propre et celui des autres à un état de coordination des points de vue et de coopération dans les actions et dans les informations.» [7]

En plus de l'intégration sociale de l'enfant préscolaire et le développement psychologique sont essentiel pour mieux comprendre le comportement et la manière de la perception du petit. Parmi les éléments qui influencent ce processus, nous allons analyser dans le sous-chapitre suivant quelques éléments de psychologie chez les préscolaires.

Bref aperçu sur la littérature pour enfants

Avant de définir cette division de la littérature, nous devons nous poser quelques questions. Est-ce que la définition doit tenir compte de la différence entre bons et mauvais livres ? Est-ce qu'un livre pour enfants doit transmettre des sentiments positifs: joie, contentement ?

La littérature « pense le monde et la condition humaine »[8] et elle est la plus simple modalité « d'harmoniser l'âme de l'enfant ». À présent, la littérature pour enfant a évolué en commençant à présenter des scènes plus dures de violence, conflit, pauvreté, solitude et tristesse. Par exemple, les contes modernes avec des serpents, des bandits et des dragons sont faits d'une telle manière qu'ils leur causent peur, en augmentant simultanément l'imagination.

5 Ibidem, p. 8;
6 Ibidem, p.16;
7 Jean Piaget, Bärbel Inhelder, La psychologie de l'enfant, Presses Universitaires de France, Paris, 1966, p.102;
8 Edwige Chirouter, Philosophie et littérature, http://edwigechirouter.over-blog.com/, consulté le 25 février 2015;

Tout au long de l'évolution de ce segment littéraire, beaucoup de définitions ont suivi même des polémiques. Par exemple, Göte Klingberg, cité par Gabriele Thomson-Wohlgemuth[9], affirme qu'il y a un désaccord en ce qui concerne la notion de la littérature pour enfants. Il dit que la même notion est exprimée différemment dans d'autres langues et pour rendre une même idée il y a plusieurs mots. À son tour, Ritta Oittinen se demande s'il est nécessaire de donner une définition à ce concept en tenant compte du fait que la littérature est très flexible et qu'elle est constamment redéfinie. Cette auteure dit que la littérature pour enfants peut s'adresser également aux adultes.

Prenant en considération le fait que la littérature pour enfants contient généralement des contes de fées, Peter Hunt donne la plus simple définition dans ce sens :

« En général, les livres pour enfants sont courts et ils sont plus dynamiques que passifs, avec des dialogues et des péripéties, sans description, ni introspection, les protagonistes-enfants sont la règle de base, les conventions sont utilisées constamment; les livres transmettent des messages positifs au détriment de ceux négatifs, des sentiments positifs; la langue est adaptée aux enfants, les sujets sont différents, la probabilité est souvent éliminée et ils sont pleins de magie, de fantaisie, de simplicité et d'aventure. » [10]

La piste sur laquelle nous dirigeons notre travail est celle qui fait référence à la littérature pour enfants comme un moyen à travers lequel se reflètent la culture, les valeurs et les croyances d'un certain peuple. Elle peut permettre aux enfants de « mieux comprendre le monde, de le rendre plus intelligible. En offrant aux enfants des récits porteurs de sens, ils pourront faire l'inoubliable expérience initiatique de l'entrée dans le monde de la pensée, de l'intelligence et de la beauté »[11].

Généralement, les livres sont adaptés aux lecteurs auxquels ils sont destinés, ils sont écrits et traduits en fonction de leurs désirs, qui changent en fonction de leur âge et de leur

[9] Gabriele Thomson-Wohlgemuth, Postgraduate Diploma/MA in Translation: Children's Literature and its Translation. An Overview, p. 6, URL :http://homepage.ntlworld.com/g.i.thomson/gaby-thomson/ChL_Translation.pdf, consulté le 25 septembre 2015;

[10] "They are generally shorter; they tend to favour an active rather a passive treatment, with dialogue and incident rather than description and introspection; child protagonists are the rule; conventions are much used; they tend to be optimistic rather than depressive; language is child-oriented; plots are of a distinctive order, probably is often discarder; and one could go on endlessly talking of magic and fantasy and simplicity and adventure." (notre traduction)
Peter Hunt, Criticism, theory and children's literature, Blackwell Inc, Cambridge, 1991, p. 63;

[11] Gabriele Thomson-Wohlgemuth, op. cit., p. 7:

culture. Dans ces circonstances, nous voulons nous pencher sur les traductions de livres pour enfants et leur importance.

L'enfant et les contes de fées

L'enfant vit dans un monde avec des règles et des ordres, mais il peut s'évader dans l'univers merveilleux de l'enfance plein de jouets, de contes de fées avec des princes et des princesses, c'est-à-dire leur propre monde où le bien gagne toujours, où il se sent libre, heureux et content. Les parents sont ceux qui aident les enfants à construire cet univers en fonction de leur propre nécessité et à découvrir ce qu'ils ont besoin : la vie et la croissance.

« Obligé de s'adapter sans cesse à un monde social d'années, dont les intérêts et les règles lui restent extérieures, et à un monde physique qu'il comprend encore mal, l'enfant ne parvient pas comme nous à satisfaire les besoins affectifs et même intellectuels de son soi dans ces adaptations, qui, pour les adultes, sont plus ou moins complètes, mais qui demeurent pour lui d'autant plus inachevées qu'il est plus jeune. Il est donc indispensable à son équilibre affectif et intellectuel qu'il puisse disposer d'un secteur d'activité dont la motivation ne soit pas l'adaptation au réel, mais au contraire l'assimilation du réel au soi, sans contraire ni sanctions […].»[12]

L'enfance est définitivement l'âge des contes, qui aident les enfants à grandir, leur parlent de la vie et les encouragent à s'y aventurer. Les parents jouent un rôle très important, car ils devraient les faire à aimer les contes de fées. En outre, il faut enseigner l'enfant à aimer tout ce qui les entoure : personnes, animaux, fleurs, mais il faut aussi leur enseigner à rêver.

Les contes de fées parlent aux enfants. En écoutant un conte de fée, l'enfant parcourt l'itinéraire réalisé par les personnages, s'imagine dans la peau de son personnage préféré et revit chaque sentiment qu'il rencontre dans l'itinéraire: bonheur, tristesse, déception, angoisse, contentement. Ainsi, il devient capable de recevoir un message plus complexe. Il peut identifier les personnages aux siens : la bonne fée qui accomplit ses désirs les plus ardents peut être perçue comme sa grand-mère, chacun d'entre eux peut être un prince ou une princesse, les méchants personnages peuvent être identifiés comme les personnes qu'il n'aime pas, le roi et la reine peuvent être ses parents, etc. Ainsi, l'enfant peut créer son propre monde fictif et l'intégrer à leur réalité. Au fur et à mesure qu'il découvre le royaume des contes, il deviendra une nécessité pour lui que de le découvrir de plus en plus.

12 Maria Montessori, op. cit., p. 46;

Dans la vie des préscolaires, la lecture de contes de fée est essentielle pour les préparer à l'école. Quand nous disons lecture, nous voulons dire la lecture faite par les siens, parce qu'en général ils ne savent pas lire tout seuls. En écoutant la personne qui fait la lecture, ils peuvent découvrir et mieux comprendre le monde en apprenant plus de mots, en développant sa personnalité et en ayant une meilleure communication avec ses amis.

Mais qu'est-ce que la lecture en fait ? La lecture est toujours liée des émotions, car en faisant une lecture à l'enfant, nous lui transmettons les émotions, les sentiments des personnages. Autrement dit, la lecture est un labyrinthe où seulement les enfants trouvent le fil d'Ariane[13]. En lui racontant un conte, on le met devant une « [...] action verbalisée »[14]. Il suffit qu'il commence à découvrir « le royaume » des contes de fée pour qu'il devienne une nécessité et qu'il vous dise « Raconte-moi, raconte-moi! ». La lecture peut l'aider à connaître le monde, la réalité, mais aussi à s'impliquer dans le conte. « L'histoire permet souvent aux enfants de participer à l'action soit en ajoutant des effets sonores, soit en accompagnant la narration d'un chant ou d'un refrain ce qui, en retour, favorise l'écoute active ».[15]

En tenant compte de tous les éléments mentionnés auparavant, nous pouvons dire qu'il y a un processus de la lecture du conte auquel le lecteur doit faire attention. Le rythme, le ton de la voix, l'intonation et la ponctuation doivent être correctement placées pour que le conte soit bien raconté et pour que l'enfant puisse se figurer l'imaginaire fantastique.

Les contes de fées contribuent à la formation harmonieuse de la personnalité du préscolaire. Sylvie Roberge-Blanchet affirme que « l'enfant s'identifie souvent aux personnages des contes »[16] qu'ils aiment ou qui se trouvent dans la même situation que lui. En outre, les contes de fées lui donnent la possibilité « d'enrichir sa connaissance de lui-même et de la vie, en lui permettant d'entrer en contact avec d'autres humains et de se sensibiliser aux préoccupations de son époque ».[17]

---

[13] L'expression « le fil d'Ariane » caractérise le moyen qui permet de se diriger au milieu des difficultés, de raisonner. Il fait référence à Ariane, la fille du roi Minos, qui tomba amoureuse de Thésée. Celui-ci décida de pénétrer dans le fameux Labyrinthe de Crète pour abattre le Minotaure. Elle lui offre alors une bobine de fil que le héros dévida derrière lui afin de ne pas se perdre. Vainqueur du monstre, Thésée n'et plus qu'à rembobiner le fil dans l'autre sens pour retrouver la sortie.
http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/85/le-fil-d-ariane/, consulté le 14 juin 2015;

[14] « acţiune verbalizată » (notre traduction)
Bianca Bratu, op. cit., p. 13;

[15] Katherine Grier, La lecture de contes aux enfants d'âge préscolaire: un bon départ
http://www.cccf-fcsge.ca/docs/cccf/00012_fr.htm, consulté le 2 mars 2015.

[16] Sylvie Roberge-Blanchet, L'album de conte et l'estime de soi chez les enfants,
http://www.crdp.ac-creteil.fr/telemaque/formation/theorie3.htm, consulté le 4 février 2015.

[17] Bianca Bratu, op. cit., p. 13.

En écoutant des contes, ils se familiarisent très tôt avec l'univers des livres et ils commencent à aimer la lecture, ce qui signifie qu'ils pourraient devenir de bons écoliers et qu'ils peuvent établir une meilleure communication avec les autres enfants aussi bien qu'avec les adultes.

Bibliographie :

1. BRATU, Bratu, *Preşcolarul şi literatura* (Studiu şi antologie), Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1979, pp.13-17;

2. CHIROUTER, Edwige, *Philosophie et littérature,* http://edwigechirouter.over-blog.com/ consulté le 15 octombre 2015;

3. GRIER, Katherine., *La lecture de contes aux enfants d'âge préscolaire: un bon départ* http://archive.is/JWSDe consulté le 15 octombre 2015;

4. PETER Hunt, *Criticism, theory and children's literature*, Blackwell Inc, Cambridge, 1991,

pp.11-14;

5. MONTESSORI, Maria., *L'enfant,* Desclée de Brouwer, Paris, 1936, p.11.

6. PIAGET, Jean. & BÄRBEL, Inhelder, *La psychologie de l'enfant,* Paris, Presses Universitaires de France, 1966, pp. 102-105;

7. *ROBERGE-BLANCHET, S.,* L'album de conte et l'estime de soi chez les enfants, *URL :* http://www.cndp.fr/crdp-creteil/telemaque/formation/theorie3.htm consulté le 2 novembre 2015;

8. WOHLGEMUTH, *G.*, Postgraduate Diploma/MA in Translation: Children's Literature and its Translation. An Overview.*URL :http://homepage.ntlworld.com/g.i.thomson/gaby-thomson/ChL_Translation.pdf* consulté le 2 novembre 2015*;*

THE PROPAGANDISTIC DIMENSION OF TEACHING ROMANIAN LITERATURE IN SCHOOLS BETWEEN 1948-1964

Cosmina Cristescu
PhD, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: The instauration of the communist regime in Romania brings major changes in the way the educational system is designed. The mechanisms and institutions of our country as an European state and as they evolved in the second half of the XIXth century until 1944, are abolished by force and replaced with those of a Soviet model state. The education in People's Republic of Romania, according to the Constitution of April, 13 1948, becomes an exclusive activity of the state, and the 1948 Reform sets the educational process on scientific, dialectical-materialist bases.

All deviations from the rules of the totalitarian state represent a mistake, and the party controlled teaching system is primarily focused on ideological education. One-party monopoly is expressed not only in politics, but also in the literary life. A literary work has a social and an educational function, its purpose being the communist education of pupils by means of their aesthetic art of writing.

A major role in the period 1948-1964 will be given to studying Romanian language and literature in schools. The new literature has the mission to shape the consciousness of the future citizen of the communist homeland. The methodologies of teaching Romanian published in the period are injected with propaganda. They include at every step instructions, directives, guidelines for Romanian teachers to form the new man able to serve in the future the single party's interests. The atheistic education of pupils, their training in the communist spirit will become one of the priorities of teaching Romanian literature.

In the methodologies of teaching Romanian, exemplifying the methodological problems is generally done on texts having propagandistic content. The politicization of education is acute and despite the official discourse, the educational system undertakes an ideological training. The majority of the methodologies of teaching Romanian literature published during 1948-1964 is offering examples of ideology in disguise.

Keywords: Communism, methodology, Romanian literature, propaganda, curricula

Metodica este o disciplină pedagogică care orientează predarea unui anumit obiect de învăţământ, pornind de la specificul acestuia.

Instaurarea regimului comunist în România aduce cu sine schimbări majore şi de substanţă în modul în care este conceput sistemul de instruire şi educaţie. Instituţiile şi mecanismele ţării noastre ca stat european, aşa cum evoluaseră din a doua jumătate a secolului al XIX-lea până în 1944, sunt desfiinţate prin forţă şi înlocuite cu cele ale unui stat de tip sovietic.

Învăţământul din Republica Populară Română devine, potrivit Constituţiei din 13 aprilie 1948, o activitate exclusivă a statului, iar reforma din 1948[1] pune la baza procesului de învăţământ concepţia ştiinţifică, materialist-dialectică despre societate, cultură şi educaţie.

Un rol de mare importanţă se va acorda în această perioadă studiului limbii şi literaturii române în şcoala de cultură generală, această disciplină având menirea să contribuie masiv la educaţia cetăţenească a elevilor. De altfel, în programa analitică a şcolilor elementare (clasele I-VII), limba română era principalul obiect de studiu.

Politizarea învăţământului este, în perioada comunistă, accentuată. În pofida discursului oficial, sistemul educativ întreprinde un dresaj ideologic. Metodicile de predare a literaturii române apărute în epocă sunt injectate cu propagandă. Ele cuprind la tot pasul indicaţii, directive, îndrumări pentru fabricarea omului nou, care să servească în viitor interesele partidului unic.

Opera literară capătă o funcţie social-educativă, scopul ei fiind educarea comunistă a elevilor prin mijloacele estetice proprii artei scrisului. Caracterul formativ al lecţiilor de literatura română va fi pus în umbră de caracterul informativ şi propagandistic.

Aplicarea mecanică după 1948 a noului sistem şcolar de inspiraţie sovietică va avea rezultate negative asupra învăţământului. Reforma comunistă a educaţiei contribuie la uniformizarea din sistem. Elevii nu sunt menajaţi, nu sunt puşi la adăpost de propagandă, dimpotrivă, ei sunt cei mai vizaţi pentru a li se formata minţile: „Pentru comuniştii români, la fel ca şi pentru cei sovietici, un învăţământ apolitic era de neconceput. Din perspectiva noului regim, educaţia era prin definiţie ideologică...”[2].

La primul Congres al Scriitorilor Sovietici (17 august-1 septembrie 1934), Maxim Gorki, întemeietorul literaturii sovietice în viziunea propagandei, îi ceartă părintește pe scriitori deoarece, apreciază el, nu dedică suficiente texte copiilor: „Creșterea omului nou se poate

[1] *Decretul Nr. 175* în „Monitorul Oficial”, partea I, anul CXVI, nr. 177, marţi 3 august 1948, pp. 6321-6324.
[2] Cristian Vasile, *Literatura şi artele în România comunistă 1948-1953*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 294.

observa deosebit de limpede la copii; totuși literatura nu le acordă nicio atenție. Se pare că scriitorii noștri socotesc că e mai prejos de demnitatea lor să scrie pentru și despre copii.

Cred că nu mă înșel relevând faptul că părinții încep să se poarte mai cu grijă și cu mai multă gingășie cu copiii; după părerea mea, asta-i foarte natural, fiindcă pentru prima oară în viața întregii omeniri, copiii vor moșteni de la părinți nu bani, case și mobile, ci ceva care prezintă o valoare efectivă și solidă – un stat socialist, creat prin munca taților și a mamelor lor."[3] El însuși un promotor al idealurilor culturii proletare, Gorki a fost principalul raportor al Congresului, la care s-au luat în considerație perspectivele dezvoltării literaturii pentru copii.

În același spirit, în cuvântarea pe care o rosteşte la Congresul învăţătorilor din Repyblica Populară Română (10 aprilie 1952), Gheorghe Gheorghiu-Dej afirmă: „Trebuie să se acorde o deosebită atenţie studierii în şcoli a limbii române, făurită de popor prin eforturile a zeci de generaţii; a literaturii progresiste, clasice şi contemporane, care oglindeşte năzuinţele poporului, lupta şi cuceririle sale; a istoriei României, care înfăţişează lupta de veacuri a poporului pentru libertate."[4]

***Metodica predării literaturii române în clasele V-XI*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1950**[5]

Lucrurile sunt nesedimentate în proaspăta Românie comunistă, noul sistem de învăţământ, conceput după model sovietic, rupe cu tradiţia învăţământului românesc din perioada interbelică. În 1950 era devreme pentru elaborarea unei metodici româneşti, acest lucru se va întâmpla după aproximativ zece ani de experienţă a predării.

Metodica predării literaturii române în clasele V-XI este impregnată de ideologie. Cele aproximativ patru sute de pagini sunt saturate de clişee, lozinci, limbaj de lemn, propagandă. Tonul nu este al unei lucrări ştiinţifice de metodică a predării unei discipline de învăţământ, obedienţa faţă de puterea politică fiind vizibilă la tot pasul.

Metodica anunţă încă din partea întâi, că este „bazată pe experienţa celei mai înaintate pedagogii din lume, pedagogia sovietică"[6], la fel ca şi pe „ştiinţa şi metoda cea mai înaintată – concepţia lui Marx, Engels, Lenin şi Stalin."[7]

---

[33] Maxim Gorki, *Despre literatura pentru copii*, Editura Tineretului, București, 1955, p. 138.
[4] Gheorghe Gheorghiu-Dej, *Articole şi cuvântări*, Editura de Stat pentru Literatură Politică, Bucureşti, 1956, pp. 459-460.
[5] *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1950
[6] *Ibid.*, p. 9.
[7] *Ibid.*, p. 10.

În subsolul paginii, la referinţele bibliografice, regăsim trimiteri precum: V.I. Lenin (*Opere, Despre literatură, Sarcinile Uniunilor Tineretului Comunist*), A.A. Jdanov (*Raport asupra revistelor Zvezda şi Leningrad*), Fr. Engels (*Anti-Dühring*), I.V. Stalin (*Problemele leninismului*), A.I. Sobolev şi N.G. Cernâşevschi.

Literatura este glorificată prin prisma faptului că îşi aduce contribuţia la educarea în spirit comunist a tinerilor: „Dar coloarea puternic emoţională a cunoaşterii realităţii, specifică literaturii, prezenţa în actul de cunoaştere a valorilor moral-estetice, fac din literatură una din cele mai puternice arme de educaţie comunistă.”[8]

Aplicaţiile cunoştinţelor teoretice se fac obsesiv pe aproximativ aceleaşi texte: poezia *Griviţa Roşie* de Marcel Breslaşu; poemul *Moscova Roşie, Moscova Aurie* de Radu Pădure; comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale; romanul *Desculţ* de Z. Stancu; romanul *Mitrea Cocor* de M. Sadoveanu. Citarea repetată a acestor texte demonstrează faptul că partidul unic se foloseşte cât poate de mult de funcţia instrumentală a literaturii pentru a-şi implementa programul politic.

Profesorului i se trasează sarcini precise: „Profesorul de limba şi literatura română trebuie să dezvolte la elevii săi cele mai bune însuşiri ale omului nou, constructor al orânduirii socialiste. Aceste însuşiri sunt, în primul rând: dragostea faţă de poporul nostru muncitor şi faţă de toţi oamenii muncii din lumea întreagă; devotamentul faţă de Partid; dragostea faţă de popoarele sovietice şi faţă de conducătorul lor genial, I.V. Stalin; cinste; curaj; solidaritate tovărăşească; dragoste şi atitudine cinstită faţă de muncă; ură neîmpăcată faţă de exploatatori.”[9]

Publicată în 1950, metodica reflectă din plin cultului personalităţii impus de Stalin. După moartea dictatorului sovietic, cultul personalităţii este condamnat, la fel ca şi încremenirea în dogmatismul învăţăturilor marxist-leniniste.[10] Ca urmare, referirile la Stalin din metodici sau manuale şcolare vor înceta după acest moment.

Un aspect interesant al metodicii este faptul că autorul / autorii (neprecizaţi) ai manualului expun „dosarul” lui Caragiale de câte ori li se iveşte ocazia. De altfel, Caragiale este un scriitor pe care realismul-socialist l-a revendicat, iar opera sa este văzută ca o satiră incisivă la adresa burghezo-moşierimii. În opinia autorilor metodicii, dramaturgul român oglindeşte în operele sale aspecte ale societăţii burghezo-moşiereşti de la sfârşitul secolului al

[8] *Ibid.*, p. 14.
[9] *Ibid.*, p. 24.
[10] *De ce cultul personalităţii este străin spiritului marxism-leninismului* în „Scânteia”, anul XXV, nr. 3557, 30 martie 1956, p. 4.

XIX-lea. Deşi i se face reproşul că poziţia lui socială de mic-burghez i-a limitat considerabil perspectivele sau că n-a înţeles rolul clasei muncitoare ca unică forţă în măsură să înlăture societatea „putredă" burghezo-moşierească, totuşi, pare că i se recunoaşte (prin prisma ideologiei) calitatea creaţiei. Astfel, valoarea şi popularitatea comediei *O scrisoare pierdută* rezidă în faptul că: „Din această comedie elevii pot afla multe lucruri interesante despre monstruoasa coaliţie burghezo-moşierească, despre moravurile putrede ale clicii exploatatoare dela putere, cunoştinţe pe care cu greu le-ar putea dobândi atât de concret şi de viu, utilizând alte izvoare."[11] Aceste informaţii se reiau şi în partea a doua a metodicii: „Caragiale vorbeşte despre ticăloşia societăţii capitaliste tocmai fiindcă el iubea poporul asuprit şi umilit de clica putredă a exploatatorilor de la conducerea ţării."[12]

Partea întâi face loc şi unei alte dezbateri, despre estetica reacţionară, al cărei reprezentant a fost Titu Maiorescu. Criticul este înfierat deoarece a cultivat principiul „artă pentru artă", „o concepţie mincinoasă, susţinând că arta trebue să fie ruptă de frământările sociale, fiind deasupra lor şi a luptei de clasă."[13]

Discursul pare desprins dintr-un curs de filosofie marxist-leninistă, nu dintre copertele unei metodici a literaturii. În sprijinul aserţiunilor este invocat celebrul articol al lui Lenin, *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, care trebuie să fie un adevărat îndreptar pentru cadrul didactic. Afirmaţiile sunt tot mai grave şi mai vehemente, propaganda devine tot mai perversă, concepţiile sunt tot mai false: „Arta burgheză decadentă a ajutat, din punct de vedere ideologic, fascismul în încercarea criminală de înrobire a popoarelor şi de distrugere a civilizaţiei. Arta burgheză decadentă, vândută Wall-Street-ului, slujeşte astăzi scopurilor criminale ale aţâţătorilor la un nou război.

Arta realistă contemporană continuă lupta împotriva artei antirealiste şi a societăţii putrede care o alimentează. În fruntea acestei lupte dintre nou şi vechi se găseşte arta sovietică, arta realismului socialist."[14] Aceleaşi obsesii ideologice revin în metodicile şi manualele şcolare ale anilor '50, aceleaşi îndemnuri la vigilenţă continuă, la ură faţă de duşman, la ataşament faţă de valorile comuniste. Analizând limbajul de lemn folosit în discursul ideologic, Françoise Thom face observaţia că acesta recurge frecvent la procedee metonimice: „regăsim

[11] *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI, op. cit.*, p. 14.
[12] *Ibid.*, p. 40.
[13] *Ibid.*, p. 19.
[14] *Ibid.*, p. 20.

invariabil aceleaşi metonimii pentru a desemna duşmanul sau a glorifica forţele progresiste: Wall Street, Pentagonul etichetează tabăra reacţionară”[15].

Partea a doua se deschide cu prezentarea etapelor succesive pe care le presupune receptarea literaturii în şcoală: lectura explicativă (clasele I-IV), lectura literară (clasele V-VII), teoria literaturii (clasa a VIII-a) şi istoria literaturii române (clasele IX-XI).

Predarea lecturii literare are scopul de îndoctrinare, de educare ideologică prin intermediul operelor angajate din literatura proprie şi din literatura sovietică. Materialul de studiu, deşi pare variat, poate fi redus la acelaşi numitor comun al propagandei comuniste. Selectând, metodica propune studierea operelor literare care au ca temă:

„a) aspecte din lupta clasei muncitoare până la 23 August 1944, sub conducerea Partidului Comunist Român;

b) eliberarea ţării noastre de către Armata Sovietică;

c) lupta şi munca poporului muncitor condus de Partid pentru construirea socialismului, în Republica Populară Română. Aici intră operele lui A. Toma, Mihail Sadoveanu, Maria Banuş, Mihai Beniuc, Zaharia Stancu, Eusebiu Camilar, M. Davidoglu, Petru Dumitriu, etc., ca şi ale scriitorilor naţionalităţilor conlocuitoare, de ex. Nagy Istvan, Asztalos.”[16]

În capitolul dedicat predării cunoştinţelor gramaticale, însuşirea noţiunilor de limbă română este motivată astfel: „Fiecare om al muncii trebue să posede deprinderea limbii scrise, pentru a face un raport, o dare de seamă asupra muncii lui, să ia parte la întocmirea gazetei de perete, etc. În acelaşi timp, el trebue să ştie să ia cuvântul la adunări, să se exprime clar şi cu conţinut în faţa unui auditoriu, să combată argumentat ideologia duşmanului de clasă, să-şi apere părerile lui.”[17]

Partea a patra a lucrării reia observaţiile anterioare legate de „activitatea reacţionară a lui Titu Maiorescu şi a *Junimii*”[18], făcând demarcaţie între scriitorii care au exprimat constant în scrierile lor idealurile clasei muncitoare (C. Dobrogeanu-Gherea, D.Th. Neculuţă, I. Păun-Pincio, Al. Sahia, A. Toma etc.) şi „alţii care au resimţit mai mult sau mai puţin influenţa mişcării muncitoreşti dela noi, ceea ce a determinat multe din aspectele pozitive ale operelor lor (de ex. M. Eminescu, I.L. Caragiale, A. Vlahuţă, etc).”[19] În capitolul dedicat lecţiilor de analiză literară se face o periodizare a literaturii, pornind tot de la criteriile propagandei

[15] Françoise Thom, *Limba de lemn*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 77.
[16] *Ibid.*, p. 36.
[17] *Ibid.*, pp. 194-195.
[18] *Ibid.*, p. 232.
[19] *Ibid.*, p. 233.

comuniste. Astfel, literatura în epoca definitivării „monstruoasei coaliţii" burghezo-moşiereşti este exemplificată prin creaţia lui M. Eminescu (*Împărat şi proletar*, *Epigonii*, *Scrisoarea III*, *Ai noştri tineri*). Deşi sentimentul de revoltă socială care a generat poeziile amintite este apreciat, lui Eminescu i se aduce reproşul că „a fost lipsit de acea perspectivă spre viitor, pe care numai îmbrăţişarea cauzei clasei consecvent revoluţionare – proletariatul – i-ar fi putut-o da."[20]

Este analizată apoi evoluţia literaturii române după 1881, anul apariţiei revistei „Contemporanul". Poeţii şi prozatorii ce au ţinut de curentul lansat de această revistă şi-au transformat scrierile într-o „armă" de educare politică şi ideologică a generaţiei tinere.

Primul poet ce aparţine perioadei este D.Th. Neculuţă, care „a scris în epoca în care capitalismul păşeşte în ultimul său stadiu, în faza sa de agonie, în faza imperialismului."[21] Neculuţă este calificat drept primul nostru poet revoluţionar, ale cărui sentimente de ură împotriva exploatatorilor s-au exprimat în poezii (multe publicate şi în manualele şcolare) precum: *Cor de robi*, *Moment de revoltă*, *Martiri şi călăi*, *Sculaţi*.

Următorul scriitor analizat este Al. Vlahuţă, a cărui poziţie faţă de regimul moşieresc deşi este caracterizată printr-o „şovăială ideologică"[22], surprinde prin creaţii în care se reflectă rolul social al literaturii (poezia *Unde ni sunt visătorii*, schiţa *Socoteala*, romanul *Dan* etc.). Profesorul primeşte indicaţii şi în privinţa altui aspect pe care trebuie să-l sublinieze atunci când predă texte aparţinându-i lui Al. Vlahuţă, şi anume atitudinea sa antimonarhică: „Aceasta o poate ilustra în modul cel mai viu prin analiza poeziei *1907*, care cuprinde un puternic atac la adresa monarhiei şi a minciunii pe care se rezema întreaga alcătuire socială din vremea sa."[23]

Literatura dintre cele două războaie mondiale este exemplificată prin creaţia lui Al. Sahia, iar literatura de după 23 August 1944 prin poezia lui A. Toma.

Discursul metodic alunecă frecvent în propagandă. Dacă discută la clasă despre creaţia literară de după 1944, profesorului i se recomandă să sublinieze că „eliberarea ţării noastre de către Armata Sovietică şi victoria clasei muncitoare, sub conducerea Partidului, au deschis o cale nouă şi desvoltării literaturii."[24] Există, prin urmare, în viziunea propagandei, timpuri benefice (prezentul şi viitorul), aşa cum există zone benefice (Răsăritul).

[20] *Ibid.*, p. 275.
[21] *Ibid.*, p. 279.
[22] *Ibid.*, p. 283.
[23] *Ibid.*, p. 285.
[24] *Ibid.*, p. 293.

Profesorul trebuie să scoată în evidenţă şi importanţa „îndrumării" permanente date de Partidul Muncitoresc Român în domeniul artei şi literaturii. În acest sens, cu scrupulozitate, sunt precizate titlurile articolelor apărute în „Scânteia", organul central al P.M.R., pe care profesorul de literatură trebuie să le cunoască: *Mai multă principialitate în tratarea problemelor artei şi literaturii* („Scânteia", nr. 1171 din 16 iulie 1948), *Să luptăm pentru o critică de artă principială, pătrunsă de spirit de partid* („Scânteia", nr. 1493 din 2 august 1949), *Punerea în valoare a tot ce este progresist în trecutul culturii noastre* („Scânteia", nr. 1495 din 5 august 1949).

Capitolul se încheie cu prezentarea metodei realismului-socialist, a importanţei literaturii scrise după această reţetă în educarea tinerilor în spiritul moralei comuniste şi exemplificarea scriitorilor care au ilustrat în opera lor acest curent (M. Davidoglu, M. Sadoveanu etc.).

Partea a patra a metodicii, *Predarea istoriei literaturii române în şcolile medii*, se încheie în acelaşi spirit propagandistic. Astfel, în ceea ce priveşte evaluarea elevilor, autorii metodicii propun profesorului de română lucrări de control având ca temă: „elemente progresiste în *Ţiganiada* lui I.B. Deleanu; lupta lui Grigore Alexandrescu contra orânduirii feudale, prin opera sa; influenţa clasei muncitoare în opera lui Eminescu; aspecte ale putredei societăţi burghezo-moşiereşti în opera lui I.L. Caragiale; lupta lui C. Dobrogeanu-Gherea pentru o artă progresistă; critica societăţii burghezo-moşiereşti în opera lui A. Vlahuţă; lupta de clasă oglindită în opera lui M. Sadoveanu; poezia noastră lirică de astăzi, armă în lupta pentru pace."[25]

Tonul propagandistic se păstrează acelaşi în partea a cincea a lucrării, referitoare la formele de receptare ale literaturii în afara clasei şi a şcolii. Astfel, pentru discuţii în cadrul cercurilor literare se propune o temă precum „dragostea de patrie în literatura noastră de după 23 August"[26], iar aplicaţiile pentru şcoala elementară se fac pe texte ca: *Azi ţara ta e casa ta* de A. Toma, *Cântec de pionier* de M. Breslaşu, *Vânătoarea de lupi* de P. Dumitriu, *Lazăr de la Rusca* de Dan Deşliu, *Balada celor patru mineri* de D. Corbea sau *Patronul* şi *La masa verde* de M. Banuş.

În continuare este scos în evidenţă rolul gazetei de perete care reflectă viaţa şcolii, preocupările elevilor, dar şi sărbătorirea unor evenimente politice ca: aniversarea Marii

[25] *Ibid.*, p. 345.
[26] *Ibid.*, p. 364.

Revoluţii Socialiste din Octombrie, instaurarea Republicii Populare Române, 1 Mai, 23 August: „Urmând exemplul școlii sovietice, școlile noastre folosesc azi, în largă măsură, în viața lor de zi cu zi, gazeta de perete. Gazeta de perete are avantajul că, deși e scrisă într-un singur exemplar, fiind expusă în loc vizibil, se adresează uni cerc larg de cititori."[27]

Referindu-se la absenţa în republica populară a muzeelor literare, autorul manualului de metodică devine nostalgic: „Când, prin sprijinul clasei muncitoare şi al Partidului, vom putea avea şi noi muzee literare, după exemplul minunat al Uniunii Sovietice, ele vor fi pentru şcoală un ajutor preţios, în adâncirea problemelor de istoria literaturii."[28]

Ultimul capitol tratează probleme legate de planificarea materiei la disciplina limba şi literatura română, iar în anexe găsim comentarii literare pentru două romane aparţinând unor scriitori sovietici reprezentativi pentru ideologie (*Mama* de M. Gorki şi *Pământ desţelenit* de M. Şolohov).

***Probleme metodice ale predării literaturii*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1962**[29]

Probleme metodice ale predării literaturii este un volum ce apare dintr-o necesitate, deoarece din 1950, când este editată *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI,* nu se mai publicaseră decât lucrări de dimensiuni restrânse care să vizeze predarea literaturii. După cum mărturisesc autorii în *Cuvântul înainte*, lucrarea se vrea „o sinteză aproape a tuturor cercetărilor şi studiilor de metodică a literaturii noastre din ultimii zece ani"[30], o lucrare fundamentată ştiinţific şi care să facă uz de experienţa didactică de până la momentul respectiv.

Dimensiunile întinse ale metodicii se reflectă în cuprins. Lucrarea este exhaustivă, cu pretenţia de a acoperi toate problemele pe care le implică predarea literaturii în şcoala generală şi liceu. Metodica este şi foarte bine structurată. La elaborarea ei contribuie un colectiv de autori, prezentaţi în prefaţă: M.El. Ionescu-Miciora, G. Beldescu, G.G. Ursu, Clara Georgeta Chiosa, L. Faifen.

În *Cuvântul Înainte*, motivând conţinutul lucrării, autorii se supun constrângerilor ideologiei totalitare: „Toate capitolele urmăresc cu atenţie problemele educative esenţiale ale studiului literaturii, formarea şi dezvoltarea la elevi a sentimentelor şi a convingerilor morale care caracterizează pe omul nou: dragostea pentru patria socialistă şi pentru clasa muncitoare

[27] *Ibid.*, p. 368.
[28] *Ibid.*, p. 375.
[29] *Probleme metodice ale predării literaturii*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1962
[30] *Ibid.*, p. 4.

din lumea întreagă, dorinţa de a fi factori activi în construirea socialismului şi a comunismului, în apărarea păcii, precum şi educarea simţului pentru frumosul în natură, în artă şi în viaţa socială."[31]

Partea introductivă tratează pregătirea profesorului de limba şi literatura română. În spiritul doctrinei comuniste, acestuia i se cere o orientare ideologico-politică justă, un orizont cultural larg, o temeinică pregătire pedagogică şi de specialitate. În ceea ce privește documentarea științifică a lecțiilor predate, se fac următoarele observații și exemplificări: „Antrenat în munca de documentare științifică pe tărâm ideologico-politic, profesorul va cerceta și operele democraților revoluționari ruși Belinski, Crenîșevski, Dobroliubov, ca și lucrările de estetică sovietică contemporană.

La orientarea profesorului de literatură contribuie și materialele privind – în general – problemele culturii, care apar în presa de partid (*Scânteia*, *Lupta de clasă* etc.), rapoartele, dezbaterile din cadrul Uniunii Scriitorilor din R.P.R."[32].

În prima parte a lucrării, dedicată lecturii literare, se subliniază faptul că lecţiile de literatură prin conţinutul lor „vizează toate laturile educaţiei social-morale, educaţia în spiritul patriotismului socialist şi al internaţionalismului proletar, educaţia prin muncă şi pentru muncă, educaţia disciplinei conştiente."[33]

Textele pe care se fac aplicaţiile practice par preluate în întregime din *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI* editată în 1950: *Împărat şi proletar* de Mihai Eminescu, *Uzina vie* de Alexandru Sahia, *Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu, *Lazăr de la Rusca* de Dan Deşliu etc.

Conţinutul textelor oferă suficiente motive pentru propagandă şi pentru repetarea neîncetată a frazelor lozincarde: „Proletarul înfierează reaua întocmire a societăţii burgheze, dezvăluind mijlocele prin care burghezia înşală pe cei mulţi, ca să-i poată stăpâni mai uşor:

a) Adevărata menire a dreptăţii impuse de statul şi de legile burgheziei: apărarea averii şi a măririi capitalistului, ocrotirea jafului şi a vieţii de huzur.

b) Adevăratul înţeles al virtuţii predicate de burghezie: nevoia de războaie, purtate cu sacrificiul vieţii celor mulţi, spre mărirea profiturilor burgheziei.

c) Adevăratul rost al religiei: amăgirea săracilor cu speranţa într-o viaţă mai bună, care i-ar aştepta pe cei trudiţi dincolo de mormânt.

[31] *Ibid.*, p. 4.
[32] *Ibid.*, p. 9.
[33] *Ibid.*, p. 22.

d) Concluzie: caracterul nefiresc al exploatării sociale, care se menţine numai prin înşelăciune, abuz, dezbinare şi războaie."[34]

Partea a doua a lucrării vizează probleme de receptare a literaturii române în şcoala medie. Studierea teoriei literaturii este tributară esteticii marxist-leniniste. Însuşirea acestei discipline „aduce o importantă contribuţie la justa orientare ideologică a elevilor, la dobândirea unei concepţii înaintate asupra artei literaturii şi, prin ea, asupra vieţii."[35] Referinţele bibliografice ale acestei părţi sunt: V.I. Lenin – *Despre cultură şi artă*, Mihai Beniuc – *Leninismul şi problemele dezvoltării literaturii şi artei* (în „Lupta de clasă"), K. Marx şi Fr. Engels – *Despre artă şi literatură*. Recomandată în cuprinsul textului este şi lectura la clasă a binecunoscutului articol al lui Lenin (indicat şi de alte metodici) *Organizaţia de partid şi literatura de partid*.

Subcapitolul referitor la lecţia introductivă la studiul unei perioade din literatură face loc unui discurs mistificator referitor la perioada dintre cele două Războaie Mondiale. Scopul lui este de a justifica împărţirea literaturii române în două: „de o parte o literatură democrată ce se dezvoltă sub semnul realismului critic, de alta o literatură decadentă şi antipopulară, ale cărei tendinţe sunt desprinderea completă de om şi de viaţa socială sau diversiunea naţionalistă şi mistică. Esenţa fenomenului literar al epocii constă în existenţa de fapt a două literaturi, cu direcţii de dezvoltare antagonice."[36]

Şi îndrumările privind predarea biografiei unui scriitor se dau pe aceeaşi linie propagandistică. Astfel, oferită spre exemplificare, biografia poetului Mihai Beniuc, „acest fruntaş al poeziei noastre realist-socialiste", este un exemplu de viaţă. „Trăind copilăria fiului de ţăran sărac", cunoscând ca student în Germania „eroismul luptătorilor comunişti şi ororile hitlerismului", apropiindu-se în ţară de „acţiunea partidului", Beniuc scrie o poezie militantă, „o armă în lupta pentru dărâmarea orânduirii bazate pe exploatare şi pentru instaurarea orânduirii socialiste."[37]

În continuare, scriitorii români sunt sancţionaţi pentru că au făcut un „compromis cu interesele claselor dominante"[38]: Vasile Alecsandri a cochetat cu monarhia, Costache Negruzzi

[34] *Ibid.*, p. 48.
[35] *Ibid.*, p. 178.
[36] *Ibid.*, p. 271.
[37] *Ibid.*, p. 279.
[38] *Ibid.*, p. 283.

„s-a izolat la sfârşitul vieţii sale în antiunionismul latifundiarilor”[39], Octavian Goga a „plătit tribut alunecării României burghezo-moşiereşti spre fascism.”[40]

În ultima parte a lucrării, referitoare la studiul literaturii în afara clasei, recomandările de lectură individuală includ texte a căror funcţie primordială este de îndoctrinare:

„- opere care contribuie la educaţia patriotică a elevilor, reflectând lupta poporului nostru în trecut pentru libertate şi independenţă şi efortul generaţiilor de astăzi pentru construirea unei vieţi noi; […]

- opere care oglindesc frăţia dintre poporul român şi popoarele din ţările socialiste în lupta comună pentru pace, democraţie şi socialism;

- opere care reflectă viaţa fericită a copiilor şi a tinerilor din patria noastră şi din ţările socialiste;

- opere care demască exploatarea şi asuprirea naţională.”[41]

În prezentarea volumului lecturii din afara clasei, mesajul devine halucinant. Astfel, educatorul care se lasă impresionat de numărul mare de cărţi lecturate de un elev, comite o greşeală deoarece „lectura constituie câteodată o formă de trândăvie şi de eludare de la îndatoririle şcolare”[42]. Discursul continuă pe acelaşi ton fals didactic: „Aceasta se întâmplă mai ales la elevii pentru care cititul, lipsit de constrângere, are atribute opuse învăţăturii; evitând efortul, munca organizată, aceştia se refugiază în lectură, deoarece lectura reprezintă, pentru ei, un mijloc de distracţie. Abuzul relevă în asemenea cazuri superficialitate, risipă inutilă a spiritului.”[43]

Prejudecăţile antiintelectualiste ale partidului reies explicit din aceste pasaje. Al doilea argument adus în spijinul ideii de a nu promova lectura în rândul elevilor este chiar mai aberant decât primul: „supraalimentarea cu lectură este pernicioasă pentru spirit, ruinează forţele intelectuale chiar atunci când atitudinea faţă de carte nu este cea de mai sus. Interesează în lectura individuală, nu volumul parcurs, ci cantitatea asimilată; astfel cheltuielile de energie cerebrală depăşesc, fără ca elevii să-şi dea seama, profitul.”[44]

Planurile de lecţie din Anexe includ titluri precum: *Împărat şi proletar* de M. Eminescu (lecţie de analiză a textului literar); *Realismul critic, metodă de creaţie preponderentă în*

[39] *Ibid.*, p. 283.
[40] *Ibid.*, p. 283.
[41] *Ibid.*, p. 402.
[42] *Ibid.*, p. 404.
[43] *Ibid.*, p. 404.
[44] *Ibid.*, p. 404.

literatura celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-le (lecţie de recapitulare); *Concluzii asupra activităţii creatoare a lui M. Sadoveanu* (lecţie de încheiere) etc.

Bibliografia, foarte bogată, include şi multe texte ideologice.

Concluzii

În perioada comunistă, nu este promovată formarea la elevi a spiritului critic, creativitatea sau spontaneitatea: „Pe baza esteticii marxiste, profesorul va putea explica raportul strâns dintre noţiunea de etic şi aceea de estetic în artă, deoarece literatura ca orice formă de ideologie este şi trebuie să fie o forţă activă în educarea maselor.”[45] Scopul învăţământului românesc va deveni acela de a forma o nouă intelectualitate, în special tehnică.

Sugestiile de ordin ideologic din metodici pot fi cu uşurinţă corelate cu politica partidului. Dacă în metodicile apărute imediat după 1948, modelul este în permanenţă cel sovietic, după 1960, etapă care marchează politica lui Gheorghe Gheorghiu-Dej şi apoi a lui Nicolae Ceauşescu de distanţare faţă de Uniunea Sovietică, nu se mai face decât un apel palid la moştenirea stalinistă.

Studierea literaturii române în şcoală în perioada 1948-1964 va fi confiscată de propagandă. Remarcăm în discursul metodicile de predare a limbii şi literaturii române publicate atunci agresivitatea tonului şi patosul. Abaterile de la regulile statului totalitar nu sunt tolerate, iar sistemul de învăţământ controlat de partid face, în primul rând, educaţie ideologică.

Bibliography

1. *De ce cultul personalităţii este străin spiritului marxism-leninismului* în „Scânteia”, anul XXV, nr. 3557, 30 martie 1956, p. 4.

2. *Decretul Nr. 175* în „Monitorul Oficial”, partea I, anul CXVI, nr. 177, marţi 3 august 1948, pp. 6321-6324.

3. Chiosa, Clara Georgeta, *Metodica predării limbii şi literaturii române*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1964.

4. Gheorghiu-Dej, Gheorghe, *Articole şi cuvântări*, Editura de Stat pentru Literatură Politică, Bucureşti, 1956.

5. Gorki, Maxim, *Despre literatura pentru copii*, Editura Tineretului, București, 1955.

[45] Clara Georgeta Chiosa, *Metodica predării limbii şi literaturii române*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1964, p.168.

6. *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1950.

7. *Probleme metodice ale predării literaturii*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1962.

8. Thom, Françoise, *Limba de lemn*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

9. Vasile, Cristian, *Literatura şi artele în România comunistă 1948-1953*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.

CANADIAN LITERARY CANONS IN ROMANIAN TRANSLATION(S)

Ana-Magdalena Petraru
PhD, Postdoc Researcher POSDRU/159/1.5/S/140863, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The purpose of this paper is to overview Canadian literary canons as consecrated by the Calgary Conference in 1978 and Lecker's seminal essays and account for the works on the lists that were translated into Romanian from the communist years to present day. Dealing with the reception of (English) Canadian literature in Romania, literary canons were naturally a key topic of interest because they allowed us to tackle the translations from canonical and non-canonical authors and the Romanian criticism on them. Last but not least, we will refer to these moments in Canadian literature as mentioned and debated on by our Romanian Canadianists (Bottez 2004, Petruț 2005).

Key words: Canadian literary canons, (Romanian) Canadianists, Canadian novels, Romanian translations, reception.

Introduction

Since early days, Canada reflects the struggle of a young country to gain independence from a mother country (Britain) and the neighbouring giant to the South (the United States); this can be also noticed at a literary level in the country's identity concerns and the need to establish a tradition. In the process, it moved from the first literary attempts of accounting for a colonial experience to become a real literature which is recognized all over the world. From the first most significant pieces of literary prose at the end of the end of the 18th century and at the beginning of the 19th century[1], Canadian literature moved into the twentieth century with distinguished Canadian prose that was later on translated into Romanian, as well: Lucy Maud Montgomery's *Anne of Green Gables* (1908), Stephen Leacock's *Literary Lapses* (1910) and *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912) or Mazo de la Roche's *Jalna* (1927), to name only a few. In the Canadian criticism of the time, these new voices were considered to be "creative

[1] For more details, see our paper "Novelty, Bilingualism and Multiculturalism in Canadian Literature – Overviewing Romanian and International Perspectives", *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue*, vol II, Literature, Arhipelag XXI Press, Tîrgu-Mureş, Mureş, 2014, pp. 277-283 (http://www.upm.ro/ldmd/LDMD-02/Lit/Lit%2002%2035.pdf).

and critical", "dealing more and more with material they knew", and "moving away from the local and parochial to the local and universal" so as "to be judged by other than domestic standards" (Staines, 1977: 9-10). Romanian Canadianists (*cf.* Bottez 2004: 48) consider writings such as Roche's and Montgomery's ones to be "successful novels or rather romances", creations of the "Sunshine School" whose readers should turn the eyes from "a romanticized rendering of the past and present" to "a presentation of the actual conditions of Canadian life (on the prairies with its distinct patterns of life" as depicted by writers like Ortenso, Grove, Ross or Mitchell.

The first decades of the twentieth century also saw the emergence of Canadian cultural publications. It is one of these publications, namely *Canadian Forum* that recorded Douglas Bush's sententious statement to the readers of 1922: "No one reads a Canadian novel unless by mistake" (quoted by Staines, 1977: 9)., giving the reason that "Canadian fiction never comes to grips with life, but remains weak and timid, it has nothing to say (…). One can see no future for Canadian letters until learn to obey the fine injunction to 'sin gladly.' When we sin we do it in such a sneaking, hugger-mugger way, emoting moral platitudes until we are out of sight" (*ibidem*).

As Northrop Frye notes, Canadian literature since 1960 has become a real literature, and acquired international fame; the critic goes as far as arguing that there were Canadian authors who sold better across the ocean in Holland or Germany, than they did in Canada (1981: 30). Although writings of reputed novelists came out from the late 1920s on (Morley Callaghan's short stories in 1928 and *They Shall Inherit the Earth*, one of the early novels that "reminds us of the density of Hemingway's concise style" (Bottez, *idem*, p. 46), it is with Hugh MacLennan (and his *Barometer Rising* published in 1941) that a Canadian tradition started to take shape. The previous lack of tradition (or ghosts) was deplored both by international critics and Romanian ones, hence the struggle of the Canadian nation and letters for identity. MacLennan's name is associated with the rise of a Canadian national consciousness as he found inspiration in drama of development of Canada which he used effectively as the framework for his fiction. In fictional terms, he was the first novelist to articulate a Canadian tradition by making his readers aware of themselves as Canadians; in his novels, MacLennan examined "the clashes and values" (between the colonial mentality and the new faith in a national destiny) (Bottez, *idem*, pp. 59-60). Moreover, for his *Barometer Rising*, he chose the first event in Canadian history which was on international news, as well: the tremendous explosion that

almost destroyed Halifax on December 1917, when two foreign ammunition ships collided in the harbour. Romanian Canadianists (Bottez *idem,* p. 72) also plead the case of a Canadian modernism invoking the lack of international critical consensus in favour of its existence (R. Kroetsch, for instance, argues that Canadian literature passed directly from Victorian to postmodern literature, *ibidem*). Instances of modernist novels would be Sinclair Ross's *As for Me and My House* (1941) or Sheila Watson's *The Double Hook* (1959).

A remarkable record of the Canadian literary scene of the mid-1950s is *Writing in Canada*, the proceedings of the first major conference of Canadian writers and critics held in 1955 at Queen's Univesity in Kingston. It is extremely relevant for topics such as the teaching of Canadian literature in home schools and universities, the difficulty of obtaining reliable texts, the absence of a substantial Canadian criticism, the relationship between writers, their publishers, and the public (Steele, 1982: 1). However, as shown below, the canonization of the Canadian novel has been done since the late 70s on with the Calgary Conference and the subsequent writings.

The Canonization of the Canadian Novel: the Calgary Conference

In Canada, the conference on the Canadian novel held at the University of Calgary in 1978 and its proceedings published in 1982 are the best illustration of the establishment of a Canadian literary canon. As the conference programme reads,

"The Conference on the Canadian Novel will provide a forum for discussions which have four main objectives: to provide a norm which can serve as a curriculum reference for teachers of Canadian literature at all levels; to suggest to publishers selection criteria and titles for future Canadian fiction series; to establish standards for future scholarly editions of Canadian novels; and to provide a guide for Canadians who are interested in the masterworks of their national literature. The final result will be the identification of those novels which have established themselves as Canadian classics." (Steele, 1982: 22)

The most important result of this conference was the publication of a list of the 100 most important Canadian novels, intended as "a guide to those interested in the masterworks of our literary tradition" (*idem,* p. 158). This guide was the result of a ballot distributed to Canadian teachers and critics, who were invited to choose 1) the most 'important' one hundred

works of fiction (List A); 2) the most important ten novels (List B); and 3) the most important ten works of various genres (List C). The ballot was prepared by Malcolm Ross, with the assistance of McClelland and Stewart, publisher of the New Canadian Library. As Ross claims, the aim of the list of ten important books was to account for the difference between the general approval of a large number of novels, and a very careful, narrow selection. The critic hoped to find answers to concerns such as the existence of Canadian books that could be put with confidence on a course in contemporary fiction which would include writers like Saul Bellow or E. M. Forster; and what kind of authentic, rigid, severe standard could be applied to determine which novels would be suitable to such a context (*idem*, p. 138). The list of "the most important (not great, but important) one hundred works of fiction" (Moss, *apud* Steele, *ibidem*) was now put at everyone's disposal. It consisted of realistic novels that followed a linear, conventional style and they were the central, defining texts of the new Canadian tradition. This was the tradition that centred on paradoxical questions of identity such as the ones earlier posed by Frye: "Who am I?" or "Where is here?" a tradition that valued works which affirmed the country and its people. Furthermore, there are fewer French-Canadian titles than English-Canadian ones on the lists. One of the conference participants, Henry Kreisel (1982: 141) argues that the reasons were the lack of translation, and the fact that many Departments of English did not teach novels in translation because Departments of French wanted to discuss them in their source language. The critic feels confident that important titles will be made available in both languages, in the following years with the support of the Canada Council. Among the one hundred chosen novels, we could mention: Alice Munro's *Lives of Girls and Women*, Margaret Atwood's *Surfacing*, *The Edible Woman* and *Lady Oracle*, Lucy Maud Montgomery's *Anne of Green Gables*, Mazo de la Roche's *Jalna,* Haliburton's *The Clockmaker*, Richardson's *Wacousta,* Mordecai Richler's *St. Urbain's Horseman,* Leonard Cohen's *Beautiful Losers* and *The Favourite Game*, Marie-Claire Biais's *A Season in the Life of Emmanuel,* De Gaspé's *Canadians of Old*, Gabrielle Roy's *The Tin Flute*, Hugh MacLennan's *Two Solitudes*, *The Watch That Ends the Night*, and *Barometer Rising*, Morley Callaghan's *The Loved and the Lost* and *They Shall Inherit the Earth*, Rudy Wiebe's *The Temptations of Big Bear*, Anne Hébert's *Kamouraska*, Louis Hémon's *Marie Chapdelaine*, or Robert Kroetsch's *The Studhorse Man* and *The Words of My Roaring*. In the proceedings, no clear explanation for the inclusion of such texts as the ones mentioned above and the exclusion of others is given.

Interestingly enough, nine of the first ten novels on the list B selected at the Calgary conference were works that followed the mimetic conventions of representational realism which had dominated Canadian fiction for decades. George Woodcock notes that "it was characteristic of Canadian fiction when it began to emerge as something special and distinguishable that its practitioners tended to be formally unadventurous and even conservative and to concentrate to a degree long abandoned by novelists in culturally more settled countries on the content of their books – on what they had to say rather than on how they said it" (quoted by Lecker, 1995: 34). Therefore, it is precisely the early Canadian writers' conservatism, their preference for content and ignorance of form that makes them "special and distinguishable". The works are the following: Margaret Laurence's *The Stone Angel*, Robertson Davies's *Fifth Business*, Sinclair Ross's *As For Me and My House*, Ernest Buckler's *The Mountain and the Valley*, Gabrielle Roy's *The Tin Flute*, Mordecai Richler's *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, Sheila Watson's *The Double Hook*, Hugh MacLennan's *The Watch That Ends the Night*, W.O. Mitchell's *Who Has Seen the Wind* and Margaret Laurence's *The Diviners*.

The most important ten works of various genres (List C) chosen at the Calgary conference are: Carl F. Klinck's *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*, Northrop Frye's *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, E.J. Pratt's *Collected Poems*, Stephen Leacock's *Sunshine Sketches of a Little Town*, D.G Jones's *Butterfly on Rock: A Study of Themes and Images in Canadian Literature*, Susanna Moodie's *Roughing It in the Bush; or Forest Life in Canada*, Margaret Atwood's *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Margaret Laurence's *The Stone Angel*, Sinclair Ross's *As for Me and My House* and Earle Birney's *Collected Poems*. As can be seen, there are several works that appear on more than one list (and M. Laurence's *The Stone Angel* is probably the most illustrative example, followed by Sinclair Ross's *As for Me and My House*), testifying to the works' importance for the Canadian tradition explained above and the academic curriculum.

It can be said that the Calgary conference marks a canonical high point in the institutional creation of Canadian literature. As far as Canadian literary value after the Calgary conference goes, it cannot be argued that the cannon was redefined or the critical value shifted. However, Romanian Canadianists (*cf.* M. Petruț, 2005: 72) argue that the conference was not able to generate a national canon because its participants did not have a common aesthetical background: the Western participants aimed at an aesthetics of form, language and narrative

structures, while central Canadians were governed by Victorian and modernist precepts that allowed an evaluation in terms of technique, theme and moral vision.

Other Canonical Views

Although in his seminal *The Western Canon* Bloom does not speak about Canadian canons, focusing only on the Western literary tradition and the works of twenty-six authors central to the Canon, in the appendixes to his study (divided into four chronological ages: Theocratic, Aristocratic, Democratic, and Chaotic), he lists works of canonical interest for the most important parts of the world (from the US, Great Britain, France and Germany to Scandinavia, the Czech Republic and Poland) as his version of the Canon. He also mentions several Canadian works under the section "The Chaotic Age: A Canonical Prophecy", namely: Malcolm Lowry's *Under the Volcano*, Robertson Davies's *The Deptford Trilogy* and *The Rebel Angels*, Alice Munro's *Something I've Been Meaning to Tell You,* Northrop Frye's *Fables of Identity*, Anne Hébert's *Selected Poems,* Jay Macpherson's *Poems Twice Told*, Margaret Atwood's *Surfacing*, and Daryl Hine's *Selected Poems.* As can be seen, the operated selection ranges from critical works (N. Frye's *Fables of Identity*) to novels (Malcolm Lowry's *Under the Volcano* – considered both a British author and a Canadian one, included in most Canadian literary histories, but not in M. Petruț's *Dictionary of Canadian Writers*; Robertson Davies's *The Deptford Trilogy* and *The Rebel Angels;* Margaret Atwood's *Surfacing*) and poetry. The author does not give any reasons for his selections, confessing that he is not as confident about the forth list as the other three:

"Cultural prophecy is always a mug's game. Not all of the works here can prove to be canonical; literary overpopulation is a hazard to many among them. But I have neither excluded nor included on the basis of cultural politics of any sort. What I have omitted seem to me fated to become period pieces: even their 'multiculturist' supporters will turn against them in another two generations or so, in order to clear space for better writings" (1994: 548).

Lecker's *Making It Real. The Canonization of English Canadian Literature* (1995) is one of the most recent critical attempts at defining a Canadian canon which comes as an account of the author's experiences as a publisher and editor on his own involvement in Canadian canon-making. In his enterprise, Lecker is asking a series of common sense questions:

"Why had there been so little commentary on the nature of the Canadian literary institution itself? How did this institution display its past? Why did Canadian critics within the institution tend to write about some authors or texts and not others? What forces of inclusion and exclusion accounted for the choices made in our critical studies and literary histories? How were the selections appearing in anthologies of Canadian literature the product of these forces? How were students affected by this kind of canonical activity? What was it that made Canadian literature worthy of being defined as somehow different?" (1995: 4)

He argues that the formation of the English Canadian literary institution was driven by the desire to see literature as a force that confirmed one's sense of community and place where literature becomes a medium for the connection between writing, culture and nation. According to Lecker, this assumption governed most Canadian criticism up to the 1980s since its beginnings in the 19th century. Therefore, canonical activity in Canada is seen as a reflection of the country's search for identity in the belief that a country without a national literature is not a country at all. In the chapter "A Country without a Canon" he advances the hypothesis that, on the one hand, such a country may be free, plural, ahistorical and self-conscious of the material conditions that account for its contingent status. On the other hand, it may also be a country without moral conviction, without the means of recognizing difference, without standards against which education and political choices can be judged. Consequently, he argues that some recognition of canonical authority is ultimately crucial to the promotion of change and difference because there is nothing worth fighting against, if there is nothing entrenched. Lecker (*idem*, p. 16-17) also mentions one of the strongest forces behind the canonization of Canadian literature, i.e. McClelland and Stewart's New Canadian Library series originally conceived by Malcolm Ross in the early 1950s. This is because by the end of the 50s, it had become the major printed vehicle through which Canadian literature reached high-schools and colleges where Canadian literature had started to be taught as an independent subject after WWII. Furthermore, as the demand for cultural self-recognition increased during the 1960s and 1970s (when Carl F. Klink's *Literary History* also came out), more and more courses devoted to Canadian literature were introduced. Many of them relied upon the growing list of books selected by Ross, not to mention that a considerable number of teachers relied upon the critical introductions that accompanied each New Canadian Library volume to be provided

with critical access to the Canadian texts in question. This is how the canon became institutionalized.

Canadian literary canons are the conservative products of the conservative institution that brought them to life, assesses Lecker (*idem*, p. 21). They reflect values such as:

"a preoccupation with history and historical placement; an interest in topicality, mimesis, verisimilitude, and documentary presentation; a bias in favour of the native over the cosmopolitan; a pressure toward formalism; a concern with traditional, over innovative forms; a pursuit of the created before the uncreated, the named before the unnamed; an expression of national self-consciousness; a valorisation of the cautious, democratic, moral imagination before the liberal, inventive one" (*ibidem*)

In another work, namely *Canadian Canons: Essays in Literary Value*, Lecker and his contributors (1991: 3) question the stability of the Canadian canon as far as its texts and authors are concerned. The aim is to undermine the discursive and ideological forces comprising the hierarchy of what is valued in an attempt to destabilize authority through the analysis of the intermingling structures that uphold the political, economic, social, and cultural institutions. This is because they are the ones that house the prevailing versions of literary history, tradition, form, and taste. Any analysis of canons must consider the status of these institutions and questions such as "Who rejects them? Who sees them crumbling? Who feels locked out? Who feels locked in and can't leave? Who loves their shape and size? Who is determined to remodel? Who holds their keys?" *(ibidem)* should be asked. Moreover, the study further reads that "national literary canons are deceptively fluid entities" (*idem*, p. 46). Arguments for this assertion are to be found in the different shapes assumed by apparently fixed canons at a particular moment in history, in response to new fashions and shifts in social value. Furthermore, the contours of a canon are considered to be subjective and "not governed by the inherent qualities of certain texts, but by the values attributed to them by those in power according to their current agendas and the particular configuration of national, aesthetic, and sexual politics that best serves their interests" (*ibidem*).

An important contribution to canonic value is Lawrence Matthews's essay in Lecker's *Canadian Canons* that discusses the list B of the Calgary conference and proposes an alternative one. His *Calgary, Canonization and Class*: *Deciphering List B* is also debated on

by Petruț (2005: 72-79). To the ten novels on the list B chosen at the Calgary conference, he proposes other ten less conservative novels, some of them also present on the A list of one hundred most important novels chosen in 1978: Leonard Cohen's *Beautiful Losers,* Rudy Wiebe's *The Temptations of Big Bear*, Robert Kroetsch's *The Studhorse Man*, Margaret Atwood's *Lady Oracle,* Hugh Hood's *White Figure, White Ground*, Matt Cohen's *The Disinherited,* Jack Hodgins's *The Invention of the World,* Michael Ondaatje's *Coming through Slaughter*, Mavis Gallant's *The Pegnitz Junction* and Norman Levine's *From a Seaside Town.* The author analyses the type of nationalism that derives from the novels in the original B list in their general intention of recording time and place according to mimetic conventions. He also questions the novels' usefulness (in the classroom) as this was the main intention that guided the general criterion for selection which operated for the one hundred most important fictional works on the A list and the derived B list. In his approach, Matthews makes reference to Richard Ohmann's essay, *The Shaping of a Canon: US Fiction, 1960-1975*, in an attempt to compare the American process of canonization to the Canadian one. He finds the former superior and more transparent than the latter since it occurs in two stages, the first involving book buyers, agents, editors, advertisers and reviewers whose work collectively constitutes of a selection process that leads to the identification of a small number of 'important' novels. The second stage consists in the separation of popular novels from those that attracted buyers and readers for a longer period and which were also received in newspapers and periodicals. These most successful and long lasting novels attract academic interest and become part of academic curricula and later, the canon. The Canadian canonization process is less intricate, according to Matthews since:

"the process by which a Canadian work achieves 'pre-canonical status' is very much simpler; (…) preliminary commercial success, need not occur at all *(As for Me and My House),* or if it does, there need not be a demonstrable connection between best-sellerdom and canonization *(The Mountain and the Valley).* Nor is (…) the singling out of the novel by an elite group of trend-setting journals, relevant. Virtually all of the action in Canada occurs at the very end of the process, the simultaneous embracing of a work by the classroom and the academic journal. So, in Canada, it is a relatively small group that makes the decisions about what books are fit for canonization: university teachers of English who specialize or dabble in Canadian literature" (1991: 155).

Moreover, the author establishes a pattern to evaluate the novels on the original B list with "no obvious common denominator in terms of subject or theme" (*idem*, p. 156) but which easily reveal themselves to the reader according to the realistic convention. Thus, the main issues in the novels (as Petruț, 2005: 76 also notes) are personal, clearly defined and easy to solve; in all the novels on the list the main character is struggling to find his/ her identity, his experience is personal and there is no serious examination of political and social issues. There are no postmodern or metafictional techniques as in most of the novels on Matthews's alternative B list. The author's conclusion is that the conservatism of these fictional works and their didactical character which justified their presence on the Canadian literature courses of the 1970s also prevailed in the choice of the appointed teachers and critics to include them on the B list.

A Bird's Eye View on Canonical Works in Romanian Translations

Since our doctoral thesis dealt with the reception of the English Canadian novel in Romania via translations and critical studies, we referred both to the original B list of 1978 and Matthews's alternative one in making judgments on the English Canadian fiction as it entered the Romanian cultural and literary scene since the Inter-War years to the post-communist period, especially at the level of translated and non-translated authors whose works could contribute to a better understanding of Romanian readers of the Canadian literary scene[2]. Regarding the communist years, we discussed both canonical and non-canonical novels (starting from the lists drawn at the Calgary Conference and in Lecker's collection of essays).

[2] For more details see some our papers published on the topic: "Canada As Seen by Romanian Rewriters", *Modern Canada: Prejudices, Stereotypes, Authenticity/ Le Canada Moderne: Préjugés, Stéréotypes, Authenticité*, Megatrend University, Beograd, Serbia, 2013, pp. 125-133 (http://www.sacs.org.rs/userfiles/MODERN_CANADA_web.pdf); "Canadian Imagery in Romanian Para(texts)", *Language and Literature – European Landmarks of Identity*, nr. 12/2013, Editura Universității din Pitești, pp. 54-69, (http://www.upit.ro/uploads/facultatea_lit/ELI/Arhiva%20ELI/nr%2013,%202013_FINAL_25.04.2014.pdf); "High and Low Canadian Literary Products in Post-Communist Romania", *Revue d'Etudes Canadiennes en Europe Centrale/ Central European Journal of Canadian Studies*, vol. 9 (2014). Masaryk University, Brno, pp. 95-110; "Canadian Literature in Romania. From the Inter-War Years to the Post-communist Period: the Case of Michael Ondaatje", *Postcolonialism/ Postcommunism: Intersections and Overlaps*, Editura Universității din București, 2011, pp. 183-199 or "Did Canadian Literature (in Romania) Age and Become Wise?", *Language, Culture and Change IV. Intergenerational, Interdisciplinary and Intercultural Bridges*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iasi, 2012, pp. 114-129.

The first decades of the 20th century mark the true beginning of the reception (mainly via translations) of Canadian literature in Romania. In terms of literary genre, these are mainly translations from English Canadian prose, usually (fragments of) short stories and novels. Poems or critical studies devoted to Canadian poets are few. The favorite authors of the period were Stephen Leacock and Mazo de la Roche. The former was probably selected for his sharp sense of humour, the latter for the accessibility of her novels[3]. In fact, very few Canadian authors were tackled by the periodicals of those years whereas most of the important writers (Lucy Maud Montgomery, Thomas Chandler Haliburton or Susanna Moodie) were not mentioned at all.

The communist years witness both the translation of canonical works and non-canonical ones that suited the purposes of the totalitarian regime (e.g. Dyson Carter's progressive novels). Hugh MacLennan is the only English Canadian author translated during the communist period that is included on the B list of the Calgary Conference (with *The Watch That Ends the Night*, a novel which has not been translated into Romanian yet), whose contribution is a major step in the literary history of Canada and in the shaping of the Canadian literary canons (Petruț 2005: 73). His *Barometer Rising/ Barometru în urcare* was translated by Livia Deac in the early 70's by 'Univers' Publishing House. Another important canonical author translated into Romanian during this period is the French Canadian novelist Gabrielle Roy. Her *Bonheur d'occasion/ The Tin Flute* was rendered as *Fericire întâmplătoare* by Elvira Bogdan with a preface signed by Valer Cornea and published by *Editura pentru Literatură Universală/ The Publishing House for World Literature* in 1968.

Many important canonical novels by Canadian authors that were not translated during the communist years or after 1989 are: Margaret Laurence's *The Stone Angel* and *The Diviners*, Robertson Davies's *Fifth Business*, Sinclair Ross's *As for Me and My House*, Ernest Buckler's *The Mountain and the Valley*, Mordecai Richler's *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, Sheila Watson's *The Double Hook*, Hugh MacLennan's *The Watch That Ends the Night*, W. O. Mitchell's *Who Has Seen the Wind*, Rudy Wiebe's *The Temptation of Big Bear*, Robert Kroetsch's *The Studhorse Man*, Hugh Hood's *White Figure, White Ground*, M. Cohen's *The*

[3] See our papers published on the topic: "Popular Canadian Fiction from Pre-Communist to Post-Communist Romania: The Case of Mazo de la Roche", *Contemporary Canadian Literature in English: European Perspectives*, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2012, pp. 24-37 or "Canadian Humour Unveiled: Stephen Leacock in (Pre)Communist Romania", *Philologica Jassyensia*, anul XI, nr. 1 (21), 2015, pp. 207-221 (http://www.philologica-jassyensia.ro/upload/XI_1_PETRARU.pdf).

Disinherited, Jack Hodgins's *The Invention of the World*, Michael Ondaatje's *Coming through Slaughter*, Mavis Gallant's *The Pegnitz Junction* or Norman Levine's *From a Seaside Town.* These are most of the authors on the B lists, either drawn up at the Calgary Conference in 1978 or by Lawrence Matthews in Lecker's *Canadian Canons,* both quoted by Margareta Petruţ in *Romanul canadian postbelic între tradiţie şi postmodernism/ The Post-War Canadian Novel Between Tradition and Postmodernism* (2005: 73-74). However, some of these authors had other works translated into Romanian and published during the communist years: Sinclair Ross and Mordecai Richler were included in *MacNair cel Orb/ Blind MacNair*, the anthology of short stories which came out in 1970 and Margaret Atwood's *The Edible Woman* that was translated in 1989 as *O femeie obişnuită* by Margareta Petruț and reedited in 2008 as *Femeia comestibilă*.

The post-communist years mark the most intense period for the translation and reception of Canadian literature in Romania and is characterized by massive translations from Canadian postmodernism (Margaret Atwood, Leonard Cohen, Michael Ondaatje), but also of popular fiction. Several publishing houses published part of Margaret Atwood's work in prose and no less than seven of her novels came out in the series "Leda Masters" at 'Corint' Publishing House which owns the copyright in Atwood's works. Michael Ondaatje is the second most translated Canadian postmodernist author (five novels), followed by Leonard Cohen (his two novels and *The Book of Longing*).

Table 1. English Canadian postmodern authors in post-communist Romania

No	Year	Author(s)	Title and translation	Translator(s)	Preface	Place	Publishing house
1.	1995	Margaret Atwood	*The Handmaid's Tale* *2195)*	Monica Bottez	-	București	'Univers' g House
2.	1997	Michael Ondaatje	*The English Patient* *l englez)*	Monica Wolfe-	-	București	'Univers' g House
3.	2000	Margaret Atwood	*The Robber Bride* *hoțomană)*	Gabriela	-	București	'Rao' Publishing
4.	2002	Michael Ondaatje	*Anil's Ghost* *lui Anil)*	Liviu Bleoaca	Maria-Sabina	Iași	'Polirom' g House
5.	2003	Leonard Cohen	*Beautiful Losers* *învinși)*	Liviu Bleoaca	Mircea	Iași	'Polirom' g House
6.	2003	Leonard Cohen	*The Favourite Game* *eferată)*	Vlad A. Arghir	Mircea	Iași	'Polirom' g House

7.	2004	Michael Ondaatje	*In the Skin of a Lion* *unui leu)*	Ana-Maria	-	Iași	'Polirom' g House
8.	2006	Margaret Atwood	*The Handmaid's Tale* *ea cameristei)*	Monica Bottez	Monica	București	'Leda' Publishing
9.	2006	Leonard Cohen	*Book of Longing* *leanului)*	Şerban Foarţă na Chevereşan	Mircea	Iași	'Polirom' g House
10.	2007	Margaret Atwood	*The Blind Assassin* *orb)*	Lidia Grădinaru	Florin Irimia	București	'Leda' Publishing
11.	2007	Margaret Atwood	*Cat's Eye (Ochi de*	Virgil Stanciu	Florin Irimia	București	'Leda' Publishing
12.	2007	Margaret Atwood	*Negotiating with the Writer on Writing* *ea cu moartea: un espre scriitură)*	Gianina Chirazi	-	București	'Tritonic' g House
13.	2008	Margaret Atwood	*The Edible Woman* *omestibilă)*	Margareta	-	București	'Leda' Publishing
14.	2008	Margaret Atwood	*Oryx and Crake* *Crake)*	Florin Irimia	Florin Irimia	București	'Leda' Publishing
15.	2008	Margaret Atwood	*The Penelopiad* *ada)*	Gabriela	-	București	'Leda' Publishing
16.	2008	Michael Ondaatje	*Divisadero*	Mihaela	-	București	'Univers' g House
17.	2009	Margaret Atwood	*Femeia-oracol (Lady*	Gabriela	Florin Irimia	București	'Leda' Publishing
18.	2011	Michael Ondaatje	*Masa pisicii (The* *le)*	Radu Pavel	-	Iași	'Polirom' g House
19.	2013	Margaret Atwood	*Mireasa hoțomană (The Robber Bride)*	Gabriela	-	București	'Leda' Publishing
20.	2013	Margaret Atwood	*Alias Grace*	Nicoleta și mia	-	București	'Leda' Publishing

Alice Munro's short stories were also published in Romanian as *Prea multă fericire* (translated by Ioana Opaiţ, 2011/2013); *Dragă viaţă* (translated by Justina Bandol, 2014) and *Fugara* (translated by Mihnea Gafiţa, 2014) at Litera Publishing House. After she won the Nobel Prize for literature in 2013, she was naturally advertised as such to the Romanian readers via the book covers.

Conclusion

To conclude, only three out of twenty canonical novels on the lists discussed in our paper were translated into Romanian. Works of the previously mentioned authors, other than the ones included in the canon, came out in the post-communist years (e.g. many of Margaret Atwood's, Michael Ondaatje's and Leonard Cohen's novels). A translation was carried out

during the communist period, i.e. Gabrielle Roy's *Bonheur d'occasion/ The Tin Flute* (translated by Elvira Bogdan as *Fericire întâmplătoare* in 1968). The other two were carried out after the fall of the communist regime: Leonard Cohen's *Beautiful Losers* was translated as *Frumoşii învinşi* by Liviu Bleoaca, prefaced by Mircea Mihăieş and published by 'Polirom' Publishing House in 2003 and Margaret Atwood's *Lady Oracle/ Femeia-oracol* translated by Gabriela Nedelea and published by Leda Publishing House in 2009.

Bibliography

1. Bloom, Harold (1994) *The Western Canon*: *the Books and School of the Ages*, New York/ San Diego/ London: Harcourt Brace & Company.
2. Bottez, Monica (2004) *Infinite Horizons: Canadian Fiction in English*, preface by Rodica Mihăilă, București: Editura Universității București.
3. Frye, Northrop (1981) *Divisions on a Ground: Essays on Canadian Culture*, Toronto: House of Anansi Press.
4. Lecker, Robert (1995) *Making It Real. The Canonization of English Canadian Literature*, Toronto: House of Anansi Press.
5. Lecker, Robert (ed.) (1991) *Canadian Canons: Essays in Literary Value*, Toronto: University of Toronto Press.
6. Petruţ, Margareta (2005) *Romanul canadian postbelic între tradiţie şi postmodernism*, foreword by Virgil Stanciu, Cluj-Napoca: Argonaut.
7. Staines, David (1977) *The Canadian Imagination*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
8. Steele, Charles, R. (ed.) (1982) *Taking Stock. The Calgary Conference on the Canadian Novel*, Ontario: ECW Press.

Acknowledgements: This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

THE FAIRYTALES RECEPTION AND THE POWER OF READER

Ioana Cecilia Botar
"1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The article deals with the relation fairytales-reader as the most important part of reading process, the impact that the text has on its readers.It is essential to set limits in the horizon of expectation between reception and interpretation as two concepts that are succeeding one another in the reading process. Also there are two types of readers, the active and the passive and the repection of reading also depands on this. The connection reader-book is made throughout the process of reception which brings the reader to a pleasant or unpleasant reading.

Keywords: fairytale, reception process, reader, horizon of expectations, literary interpretation

Introducere

Opera literară este percepută prin prisma cititorului din societatea şi din perioada istorică specifică acestuia. Astfel putem afirma că receptarea unui text depinde de mai mulţi factori, principalii fiind cei menţionaţi mai sus, iar secundarii sunt zona geografică, experienţa literară şi culturală a cititorului.

Punctul de pornire este conceptul prin care textul odată ce este publicat este la mâna lectorului şi odată ce textul este citit apar două procese lectoriale: comprehensiunea şi interpretarea. Comprehensiunea textului reprezintă „orchestrarea unor procese cognitive în mod semnificativ involuntare, care permit accesul la sensul unui text", iar interpretarea „permite accesul la sensul/sensurile globale, majore ale textului literar, dar şi accesul la semnificaţia unor aspecte ce ţin de detaliu."[1]

În viziunea Alinei Pamfil, receptarea textului se face astfel : în prima fază cititorul trebuie să înţeleagă textul, în cea de-a doua fază copilul-cititor asimilează informaţiile dezvoltându-şi profilul cultural, iar ultimul stadiu constă în apropierea estetică de text, creearea sentimentului de plăcere de a citi toată opera; toţi aceşti paşi duc spre formarea literară

[1] Alina Pamfil, *Limba şi literatura română în şcoala primară: perspective complementare,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2009, p. 137;

educativă a copilului-cititor. Basmele sunt o sursă de cunoştiinţe, de formare a deprinderilor de citire, dar şi de însuşire a unor expresii care pot fi folosite la rândul lor de către copii. Receptarea unui text depinde de scopul lecturii, mai exact de a satisface anumite cerinţe externe, pentru obţinerea unor informaţii folositoare sau de a citi pentru plăcere, fără un scop prevăzut iniţial. Copii absorb informaţiile ca un burete, ei au energie să citească orice cu condiţia să le capteze atenţia şi să aibă un scop formativ. În viziunea acesteia, comprehensiunea este cea care determină şi influenţează interpretarea textului, cele două concepte sunt în raport de complementaritate pentru o receptare contextuală şi textuală clară şi corectă. Prin comprehensiune, cititorul accede la sensul potrivit al textului, iar prin interpretare acesta percepe sensul global şi, mai apoi, detaliile care dau originalitate operei. De asemenea, aceasta consideră că cea mai interesantă perioadă din evoluţia cititorului este cea mijlocie în care copilul îşi depăşeşte condiţia de neajutorat care aşteaptă să îi citească cineva un basm sau o poveste şi începe să citească singur pentru a putea descoperi cât mai mult.

„Între cititor şi textul literar se stabileşte o relaţie deosebită de interes şi bucurie, care conduce spre ţelul final: emoţionanta decodare a mesajului artistic şi nu numai. Degeaba citeşti o carte de la prima la ultima pagină, dacă nu o înţelegi. Iar înţelegerea aceasta reprezintă (la vârstele fragede) o performanţă ce se poate atinge numai printr-o îndrumare atentă şi perseverentă din partea familiei şi educatorului.”[2]

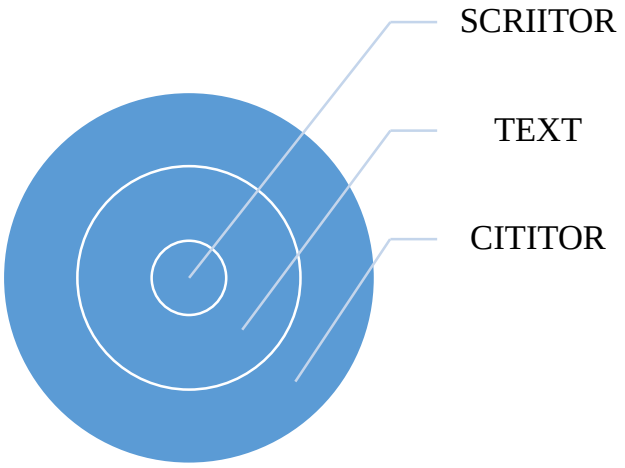
Relaţia dintre text şi experienţa literară

Textul, opera literară este un mod de a comunica, de a anula barierele dintre trecut şi prezent, un proces complex prin care copilul-cititor descoperă *un fel de realitate*. Pentru ca recepţionarea textuală să fie una reuşită este nevoie de cunoaşterea limbii, dar şi de formarea unei gândiri logice şi analitice prin care claritatea, precizia, concizia şi expresivitatea sunt elemente-cheie spre reuşită. Câtă putere de a interpreta textul îi oferă teoria receptării cititorului? Teoria receptării ca şi proces creativ în timpul lecturii se reflectă prin conexiunea dintre text şi cititor ca şi consumator al literaturii. Prin procesul de receptare, cititorul interacţionează cu autorul prin intermediul textului, textul fiind principala sursă prin care îi sunt transmise sentimentele, informaţiile; receptarea textului depinde, în principal, de bagajul de cunoştiinţe pe care îl deţine cititorul şi de modul în care porneşte perceperea iniţială a acţiunii. Procesul de interpretare şi receptare contextuală ţine de receptor, Wolfgang Iser, unul

[2] Iuliu Raţiu, *O istorie a literaturii pentru copii şi adolescenţi,* Editura Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2003, p.26;

dintre cei mai importanţi adepţi ai teoriei receptării încearcă o decontextualizare a textului şi a cititorului luând în calcul procesul interacţiunii text-cititor: „opera literară nu poate fi identificată complet cu textul sau cu receptarea [de către cititor], dar acesta trebuie să fie la mijlocul prin care cele două aspecte se intersectează. Opera este mai mult decât textul, textul prinde viaţă doar când este scris şi, mai mult, scrierea este dependentă de dispoziţia individuală a cititorului...Convergenţa textului şi a cititorului, care nu poate fi niciodată precise, dăa viaţă literaturii, dar trebuie să rămână virtuală ca şi când nu s-ar identifica nici cu realitatea textului, nici cu starea cititorului."[3]

Aşadar, putem afirma că puterea cititorului asupra textului este determinată de experienţa literară influenţată la rândul ei de aspecte precum vârsta, starea fizică şi psihică a cititorului. Interpretarea literară se face în funcţie de experienţa literară pe care o are cititorul pentru a putea distinge conceptul de *adevăr* şi *fapt* în literatură.



Strâns legat de teoria receptării este hermeneutica sau teoria interpretării. Iser afirmă că hermeneutica marchează „stagiul la care interpretarea devine auto-reflexivă, acest lucru este o continuă automonitorizare a operaţiilor şi chiar a tematicii din timpul interpretării."[4]

Interpretarea unui text din trecut se naşte de fapt dintr-un dialog continuu între trecut şi prezent, de multe ori, noi ca şi cititori avem tendinţa să comparăm societatea *acelor vremi* cu societatea noastră, mai exact, intrăm în pielea personajelor, dar totodată încercăm să le raportăm la prezentul nostru şi îl analizăm prin perspectiva

[3] „the literary work cannot be completely identical with the text, or with the realization of the text [by the reader], but in fact must lie halfway between the two. The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader…The convergence of text and reader brings the literary work into existence, and this convergence can never be precisely pinpointed, but must always remain virtual, as it is not to be identified either with the reality of the text or with the individual disposition of the reader." (t.n.)
Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett,* The Johns Hopkins University Press, London, 1974, pp. 274-275;

[4] „the stage at which interpretation becomes self-reflective, this results in a continual self-monitoring of its operations and eventually a thematizing of what goes on during the activity of interpretation itself." (t.n.)
Ibidem, pp. 41-42;

cunoştiinţelor noastre. În introducerea operei lui Jauss *Toward an Aesthetic of Reception,* critical literar Paul de Man defineşte hermeneutica ca şi proces care"se îndreaptă spre determinarea sensului, propune o funcţie de înţelegere a textului apriorică indiferent cât de complexă, întârziată sau nejustificată ar fi şi va ridica probleme legate de valoarea extralingvistică textuală."[5]

Receptarea unui text este influenţată de experienţa literară pe care o are cititorul, pornind de la copilul căruia părintele îi citeşte o carte şi a cărui cunoştinţă literară este redusă doar la urmărirea firului narativ, la copilul care citeşte singur şi care este în procesul de acumulare de informaţii, în acest stadiu copilul are deja anumite baze literare şi o anumită experienţă literară care îi dă posibilitatea unei receptări mai profunde; şi în ultima etapă se află adultul care se reîntoarce la copilărie prin recitirea basmelor, acesta având o viziune mult mai complexă asupra basmului în raport cu realitatea şi conţinutul textualităţii. În teoria lecturii se regăseşte o relaţie de interdependenţă între producerea unui text de către autor şi receptarea acestuia de către cititor. Experienţa de viaţă a scriitorului se reflectă în basmul contemporan, acesta ne relevă chiar aspecte din viaţa lui, prin basm se oglindesc elemente ale prezentului naratorului şi chiar raporturile dintre personaje. Acest univers înfăţişat de basm este modelat prin prisma scriitorului care adaptează evenimentele la experienţa lui de viaţă şi la cea a colectivităţii, grupului căruia i se adresează. Pornim de la ideea că textul odată publicat nu mai aparţine autorului, ci cititorului care îi dă sensul dorit în funcţie de modul în care îl receptează, dar lectorul trebuie să respecte opera şi să încerce să o interpreteze în forma ei cât mai pură cu toate că „diferite generaţii vor avea o lectură diferită a aceleiaşi opere, ca dincolo de înţelesul strict lingvistic, operă va primi întotdeauna o semnificaţie nouă, nebănuită, într-un context istoric nou."[6]

Textul prin receptarea hermeneutică a basmului îl transformă pe copil într-un cititor cu experienţă şi cu valenţe formative literare; de la citirea unor simple cuvinte, propoziţii şi apoi paragrafe, acesta evoluează spre o apropiere estetică de text. Scriitorul Matei Călinescu a identificat două modalităţi de lectură receptivă, prima este lectura *telică* a cărui scop este unul

[5] "directed toward the determination of meaning; it postulates a transcendental function of understanding, no matter how complex, deferred, or tenuous it might be, and will, in however mediated a way, have to raise questions about the extralinguistic truth value of literary texts."(t.n.)
Paul de Man, "Introduction" from *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press , Minneapolis, 1982, p. IX;
[6] Matei Calinescu, *A citi, a reciti, Catre o poetică a (re)lecturii*, Ediţia a II-a, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, cu un eseu despre „Oralitate în textualitate" tradus din limba engleză de Anca Baicoianu şi un capitol românesc despre Mateiu I. Caragiale, Editura Polirom, Iaşi, 2007, p.105;

informaţional, copilul doreşte să afle anumite informaţii şi a doua este lectura *paratelică* a cărui scop este neprevăzut, citeşte mai mult din plăcere pentru a putea intra în tainele operei.[7]

Lectorul joacă rolul decisiv în receptarea textului, prin „jocul de-a cititul" acesta îi dă noi valenţe textului şi de la o perioadă istorică la alta concepţia se schimbă în funcţie de societate, prin urmare şi modul în care receptăm un text poate să primească noi interpretări. Să nu uităm faptul că basmele au fost o modalitate prin care populaţia mediocră îşi găseau izolarea sau, mai bine zis, refugiul de la problemele cotidiene, în special sărăcia. În timpul lecturii, starea copilului poate varia de la a se considera eroul cărţii, identificându-se cu protagonistul basmului, la a fi gânditor în momentul în care regăseşte anumite elemente neaşteptate sau poate să devină interpretul care se străduieşte să intre în substratul textului şi pe măsură ce citeşte mai multe poveşti să găsească elemente asemănătoare, să poată să prevadă viitorul personajului din text.

Orice scriitor îşi doreşte ca lectorii cărţii lui să o recepteze aşa cum vrea să o transmită şi de cele mai multe ori scriitorul vrea să transmită o valenţă formativă importantă pentru el, dar şi pentru societatea în care trăim. Acest lucru se observă cu uşurinţă în basme unde fiecare personaj se identifică cu cel puţin o normă morală (bunătate, frumuseţe, răutate etc.). Apropierea de carte are rol plurivalent, pe de o parte copilul îşi dezvoltă vocabularul, imaginaţia, gândirea care îl ajută mai departe la interpretarea textualităţii şi pe de altă parte îţi dezvoltă personalitatea într-un mod cât mai armonios.

"Odată ce textul este golit de orice conţinut obiectiv, este deschis la orice număr de citiri. Cititorul postmodern, critic şi creativ, îşi asumă o semnificaţie construind subiectiv înţelesuri. În ultima instanţă cititorii post-moderni „scriu textul". Fiecare cititor are putere absolută, deţinând dreptul la orice interpretare fără limitarea dovezilor şi semnelor obiective din text sau dorinţele autorului"[8]

Receptarea textuală şi orizontul literar

În receptarea textului, contextul joacă un rol primordial, acesta se defineşte ca un ansamblu de factori de natură culturală, psihologică, socială, economică şi politică, contextul influenţează crearea, transmiterea şi receptarea acestuia. Basmul, în special, are o dublă

[7] Ibidem, p.106;
[8] „ Once the text is empty of any objective content, it is open to any number of readings. Their post-modern reader, critical and creative, takes on an unprecedented significance by subjectively constructing meaning. In the last instance post-modern readers "write the text". In the extreme each reader has absolute power, holding the right to any interpretation without restraint of evidence, objective cues from the text, or the wishes of the author. (t.n.)
Pauline Marie Rosenau, *Postmodernism and the Social Sciences, insights, inroads, and intrusions.* Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1992, p.39;

influenţă contextuală, deoarece este produsul unui anumit context socio-cultural, dar şi influenţa scriitorului, modul lui de gândire, tocmai de aceea de multe ori este important să cunoaştem contextul istoric pentru a putea avea o imagine de ansamblu asupra textului şi pentru o interpretare cât mai apropiată de adevăr. Textualizarea basmului este rezultatul unor factori interni şi externi a căror ţintă este beneficiarul real, lectorul. Textul prin actul lecturii şi al receptării se află într-un joc de încifrare-descifrare pornind de la intenţiile scriitorului care încifrează mesajul şi ale lectorului care îl descifrează. Cititul şi receptarea sunt două activităţi care se realizează concomitent, ceea ce ne arată faptul ca starea psihologică a lectorului este importantă în acest process de receptare a textualităţii. Din punctul nostru de vedere, receptarea poate fi:

superficială, aceasta se realizează concomitent cu prima lectură a textului, lectorul canalizându-şi atenţia pe firul narativ pentru a prinde gustul lecturii, o denumim superficială pentru că cititorul identifică informaţiile generale care să îi poată oferi cadrul basmului cu elementele-cheie; acestui tip de citire, Jeremy Harmer îi dă denumirea de *skimming;*[9]

subtextuală, această se realizează la a doua lectură a aceluiaşi text în vederea obţinerii unor informaţii specifice şi a unei analize amănunţite, Jeremy Harmer o denumeşte *scanning;*[10]

Teoria receptării îi atribuie cititorului un nou rol distingând două tipuri de lectori: lectorul *implicat* sau *activ* şi lectorul *actual*. Lectorul implicat este cel care dă sens cărţii prin interpretarea lui, are capacitatea de a face selecţii şi de a sintetiza informaţiile textuale. Iser afirmă că acest concept este fundamental pentru teoria receptării: "Acest termen [cititor implicat] include prestructura sensului dat de text şi determină actualizarea acestui potenţial în procesul de lectură. Aceasta se referă la natura activă a procesului."[11]

Cititorul implicat este cel care recreează textul, care îl citeşte într-un fel propriu, putem spune că acesta este un cititor original cu cunoştiinţe literare. Pe de altă parte, cititorul actual este cel care percepe substratul textual şi cu ajutorul căruia îşi realizează cadrul narativ colorat de elementele-cheie identificate pe parcursul lecturii. Am putea spune că cititorul implicat este cel care vede basmul în alb-negru, iar cel actual îl vede în culori viu colorate. Pornind de la această delimitare, Jauss a introdus un nou termen literar *orizontul de aşteptare* referindu-se

[9] "This term [implied reader] incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process. It refers to the active nature of this process." (t.n.)
Jeremy Harmer, *The practice of English Language Teaching*, Editura Longman IV, Harlow, 2007, p. 283;
[10] Ibidem, p. 283;
[11] Iser, Wolfgang. *op.cit.*, p. XII;

la cumulul de aşteptări pe care un lector le are la începutul unei lecturi şi, rezultatul obţinut la finalul activităţii, este înţelegerea textului original. Orizontul de aşteptare este variabil în funcţie de cititor, unii pornesc cu un avânt influenţaţi de imagini şi de titlul care le-a stârnit interesul, alţii pornesc în această călătorie literară mai rezervaţi, dar termină plăcuţi impresionaţi. Nu putem delimita acest orizont de aşteptare într-un şablon, ci este determinat de gradul de implicare a lectorului în basm în funcţie de experienţele lui literare. Poziţia textului sursă este descris prin prisma orizontului de aşteptare , a receptării reale a operei, literatura devine astfel obiectul experienţei literare ulterioare. Pentru o viziune mai profundă a operei este esenţial să avem cunoştinţe minime despre context socio-cultural şi despre autor. Din experienţa noastră putem spune că dobândim o altă viziune asupra operei şi totul prinde un contrul mult mai profund dacă cunoaştem situaţia *acelor vremi*. Studiul nostru diacronic nu poate trece de perspectiva dată de elementul-cheie al orizontului de aşteptare, adică experienţa prealabilă dobândită de cititor şi de trecerea dintre lumea imaginară şi cea cotidiană; prin această experienţă prealabilă cititorul dobândeşte o viziune mult mai largă care îl ajută la perceperea basmului din perspectiva textului-sursă şi textului-ţintă.

Putem afirma că orizontul de aşteptare a consumatorului de lectură este întotdeauna mare, putem spune că tinde spre 100%, însă pe măsură ce descoperă cartea, orizontul fie se menţine la gradul iniţial, fie scade în funcţie de nesatisfacerea aşteptărilor. Estetica receptării dezbătută de Jauss face legătura dintre doi poli ai comunicării: *autor şi cititor* prin intermediul textului ca produs al autorului. Din punctul nostru de vedere textul iniţial conţine o prefigurare a cititorului ideal pentru scriitor, de aici putem concluziona că cititorii pentru care le este destinat au un orizont de orientare menţinut pe tot parcursul lecturii. Impactul cu cititorul real pe acest spaţiu de joc este unul extrem de important asupra viitorului cărţii respective sau textului; Jauss este de părere că este necesară o tratare diferenţiată a cititorilor în funcţie de vârstă şi clasă socială. Dimensiunea receptării operei depinde de cititorul căruia cartea îi menţine interesul până la sfârşitul cărţii şi dacă îi satisface dorinţele iniţiale sau nu: „aceasta însumează toate reacţiile, prejudecăţile, aspectul verbal şi legat de comportament din opera literară care poate include orizontul aşteptat şi confirmat de aşteptare sau poate dezamăgi aşteptările creând o distanţă între text şi cititori”.[12]

[12] „means by it the sum total of reactions, prejudgments, verbal and other behavior that greet a work upon its appearance. A work may fulfill such a horizon by confirming the expectations vested in it or it may disappoint the expectations by creating a distance between itself and them.” (t.n.)
Robert Hans Jauss, Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics, tradusă din germană de Michael Shaw, Minneapolis, 1982, p. XII;

Un text evocă pentru cititor un ansamblu de aşteptări în funcţie de experienţa anterioară a acestuia, jocul imaginar „întreabă şi vei afla" îi dau posibilitatea de a se elibera de prejudecăţi, perspective, reducându-l la o altă percepţie literară prin perspectiva scriitorului, de multe ori orizontul de aşteptare anticipează situaţii deschizând drumul experienţelor viitoare. Opera poate să îi confrunte concepţia acestuia prin planul narativ expus de scriitor sau cititorul poate să le combată, aceasta este o libertate literară de a judeca şi de a analiza. Opera literară, în cazul nostru basmul, este receptat şi judecat în raport cu experienţa vieţii cotidiene, copii îşi iau modele, le urmează sfatul, învaţă cum să se comporte, cum să relaţioneze.

Principalul element care are în vedere recepţionarea unui text îl constituie experienţa prealabilă prin care poate face diferenţa între limbajul practic şi cel poetic, între lumea imaginară şi cea cotidiană; aceasta este cea mai mare provocare a receptării unui text de către copil, de a putea face diferenţa între real şi imaginar; trebuie o atenţie sporită din partea povestitorilor care trebuie totuşi să explice copilului faptul că aceasta este o poveste frumoasă cu care ne relaxăm. Din perspectiva lui Jauss, receptarea unui text are 2 scopuri bine definite:

„(1) se îndreaptă spre o *aspiraţie supremă* a cititorului care trebuie, în timpul interacţiunii lui cu textul, să îşi izoleze interesurile personale şi predilecţiile astfel încât textul să poată transmite intenţiile sale fără restricţii; (2) accentuând autonomia textului, această abordare metodologică este incapabilă să reincludă textul în perioada istorică."[13]

Receptarea textului este redată de actul citirii sau a povestirii şi de modul în care cititorul este *ţinut în suspans* să afle ce s-a întâmplat în continuare, binenţeles este necesară într-o anumită măsură şi experienţa literară a celui care citeşte, dar povestirea trebuie redată detaşat, fără implicaţile personale. Din punctul nostru de vedere este bine ca receptarea să fie una cât se poate de autentică, adică să încerce să decodifice mesajul expus de scriitor, fără să adauge sau să elimine informaţii; făcând acest lucru putem menţine opera autentică şi efectele transformării textului le vom vedea în analiza din studiul de caz în care opere precum Cenuşăreasa ajunge să fie transformată într-o adaptare după textul lui Charles Perrault, iar în unele situaţii numele de Cenuşăreasa este înlocuit cu Fata cu cenuşa. Tocmai în aceste efecte constă receptarea unui text, să fie o receptare subiectivă sau obiectivă; copii se ataşează mai

[13] „(1) it aims at an ascesis of the reader who must, in her or his encounter with the text, bracket all personal interests and predilections so that the text may deploy its intentional structure unhindered; (2)by stressing the autonomy of each text, this methodological approach is incapable of reintegrating the text into a history." (traducerea noastră)
Ibidem, p. X;

mult de unele personaje dintr-o operă, de altele nu, dar este extrem de important ca mesajul pe care îl transmitem să fie unul corect.

Revenind la punctul lui plecare a lui Jauss, se remarcă un interes faţă de actul citirii ca un examen comunicaţional, prin citirea poveştii unui copil, acesta recepţionează ceea ce i se transmite, iar prin lectura personală, acesta extrage conţiutul: „Mai degrabă, orice concepţie despre citit trebuie să înceapă cu recunoaşterea faptului că cititorul este deja pe deplin acoperit de tradiţia care a dat naştere scopului său de a citi şi, într-adevăr, textul în sine este o *articulare* a modului de receptare a acestuia. ”[14] Receptarea poate fi determinată şi de aşteptările pe care noi, cititorii, le avem înainte de a începe procesul în sine de lectură şi înainte de a lectura un text este bine să bifăm nişte întrebări pentru a face o evaluare legată de aşteptările tale:

1. „Avem anumite aşteptări de la anumite genuri literare?
2. Suntem intimidaţi de anumite reputaţii, anumiţi autori sau opere?
3. Care este imaginea scriitorului a cărui operă o vom citi?
4. Avem noi, ca cititori, vreo influenţă asupra scriitorului care scrie pentru noi?...
5. În ce măsură putem fi influenţaţi astfel încât să răspundem într-o manieră pozitivă (recepţionării textului)?”[15]

De multe ori, ne punem aceste întrebări în subconştient, fără să le raţionalizăm, atât noi, adulţii, cât şi copii şi în continuare vom prezenta în detaliu acest aspect. În primul rând, un cititorul prima dată când va lua o carte în mână va căuta titlul, imaginea de pe copertă, autorul şi, opţional, recenzia de pe spatele cărţii. Aceasta este prima etapă a recepţionării date de efectul pozitiv sau negativ a orizontului de aşteptare a acestuia. Evident dacă aceea carte îi stârneşte interesul superficial, iniţial, va continua să o citească. De multe ori, citim opera sau, în cazul copiilor, poveşti de la un autor recunoscut; odată ce ai parcurs o operă dintr-un anumit gen literar şi de la un anumit autor, automat se creează starea de confort al subconştientului şi putem uneori să intuim modul de scriere şi acest lucru face receptarea textuală mai facilă. Pe tot

[14] „Rather, any conception of reading must start with the recognition that the reader is already fully awash in the tradition that has given rise to the object of his/her reading, and, indeed, that the text is itself an articulation in its mode of reception.” (traducerea noastră)
Ibidem, p. X;
[15] Do we expect, e.g., certain things in certain genres? Are we intimidated by certain works, certain authors, certain reputations? What is the nature of such intimidations? What is the image of the author that we bring to a reading? Do we, as the reading audience, exercise some influence upon the author as s/he writes for us? …To what extent can we be manipulated so that we respond in an expected manner? (traducerea noastră)
Ibidem, p. XI;

parcursul lecturii, cititorul caută indicii-cheie care să îi potolească setea de lectură, de explorare literară; uneori găsim elemente noi care creează fascinantul, alteori nu; drep urmare putem clasifica receptarea textuală astfel:

-receptare textuală progresivă, dată de interesul acordat lecturii pe măsură ce identfică elemente noi care îi stârnesc curiozitatea şi care îl transportă într-un labirint literar din care ieşi doar când o termini;

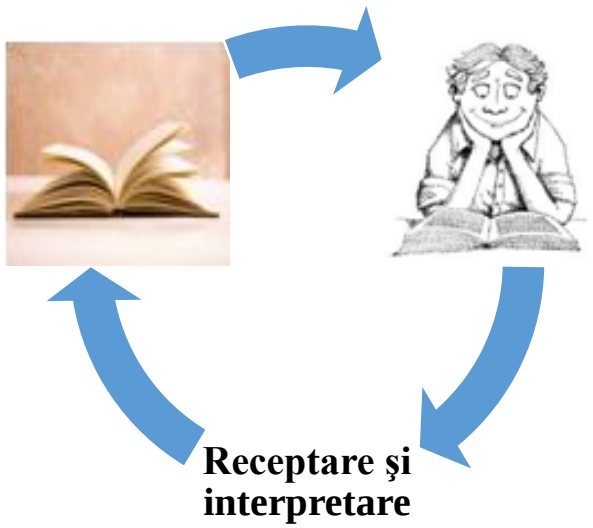
-receptare textuală echilibrată, în care cititorul este relaxat, citeşte cu pasiune, dar nu găseşte elemente impresionante, este doar o lectură interesantă;

-receptare textuală regresivă, pe măsură ce parcurge paginile din carte, constată cu surprindere că aceasta nu îi satisface curiozitatea şi scade interesul de lectură pe care i l-a dat, de exemplu, citirea superficială iniţialtăă.

În viziunea părintelui esteticii receptării, Robert Hans Jauss, relaţia creaţie-receptare-interpretare este una unitară, prin intermediul consumatorului de literatură care savurează opera cu ochi critici. Principalul factor îl constituie orizontul de aşteptare, cadru în care are loc întâlnirea cititor-operă şi în care aşteptările sunt prefigurate de experienţa anterioare pe spaţiul de joc literar. Aşteptările cititorului pot fi confirmate, negate sau reorientate în funcţie de reunirea celor doi poli: *cititor* şi *text.*

În graficul alăturat putem observa mai uşor interdependenţa celor doi poli care influenţează receptarea şi interpretarea unui text, prin care acesta îşi măsoară forţa estetico-receptivă şi capacitatea de a avea impact asupra generaţiilor de cititori şi de a răspunde prompt întotdeauna la frământările receptorilor.

În opera lui Jauss regăsim două noţiuni importante pentru impactul receptării şi a interpretării, termenul de *orizont de aşteptare* şi *experienţă estetică.*



Primul termen face referire la satisfacerea nevoii cititorului, pe când cel de experienţă estetică are valenţe literare mult mai profunde care lărgeşte cadrul receptării şi al interpretării textului; în timp ce orizontul de aşteptare cuprinde parcursul lecturii propriu-zise, experienţa estetică cuprinde efectul parcursului lecturii:

„Polaritatea artă-natură, atribuirea frumuseţii adevărului şi binelui, contopirea formă-conţinut, structură-sens, relaţia imitaţie-creaţie au reprezentat problemele esenţiale în care imaginea estetică era punctul-cheie."[16]

Experienţa estetică este produsul a trei trepte concepute pentru a semnala legătura text-cititor, astfel primul termen este *poiesis,* definit de Jaus „sensul aristotelian dat de abilitatea care face ceva să sugereze plăcerea în propria operă"[17], aspectul productiv a experienţei estetice prin care imaginarul şi fantezia artistică reinventează lumea cărţii; al doilea termen este *aisthesis,* care „poate denumi plăcerea estetică...cu sensul de bază a percepţiei senzoriale şi afective. Aesthesis ca o experienţă estetică receptivă fundamentală corespunde astfel numeroaselor definiţii ale artei ca o „pură vizibilitate"..."[18], cuprinde aspectul receptiv al experienţei prin care forţa cognitivă a fiecărui cititor se activează în mod diferit de la unul la altul în funcţie de experienţele anterioare; al treilea termen este *cajharsis,* „denumeşte produsul afectiv...care corespunde implicării practice a artei pentru funcţionalitatea socială prin care se transformă confirmând norme de acţiune. Catharsis corespunde de asemenea obiectivului

[16] The polarity of art and nature, the attribution of the beautiful to the true and the good, the inseparability of form and content, structure and meaning, the relationship of imitation and creation, were the canonic problems when aesthetic reflection was at its height. (traducerea noastră)
Ibidem, p. XXVII;
[17] „in the Aristotelian sense of the faculty to make something names that pleasure in one's own work…characteristic of autonomous artistic activity" (traducerea noastră)
Ibidem;
[18] „may name that aesthetic pleasure…with a basic meaning of sensory perception and feeling. Aesthesis as the fundamental receptive aesthetic experience thus corresponds to various definitions of art as "pure visibility"…" (traducerea noastră)
Ibidem;

...care are scopul de a elibera interesurile audienţei”[19], aspectul comunicativ al experienţei în care receptorul determină în mod activ imaginarul literar.

Pentru a accentua legătura dintre experienţa estetică trecut-prezent, Jauss propune trei paşi de urmărit în timpul lecturii:

1. Relectura textului dă noi interpretări, deoarece prima lectură se bazează pe plăcerea de a trăi acţiunea narativă, iar la a doua lectură, interpretarea este bazată pe înţelegerea textuală: „Cititorul, pe de altă parte, în procesul estetic rămâne ataşat de orizontul de aşteptare a primei lecturi, poate percepe retrospectiva sensibilă în spatele aparenţei contingente a timpului pierdut, totalitatea unui trecut unic şi a unei lumii regăsite din care a născut imperceptibilul.”[20] ;

2. Reactualizarea istorică a situaţiilor învechite din operă, poate fi vorba aici de *alteritatea* textului din prisma confruntării trecut-prezent care este posibil să primească noi direcţii: „O astfel de concepţie a interacţiunii dintre cititor şi text restaurează dimensiunea istorică...trecutul şi prezentul puternic prezente ca şi mediatori ai textelor”[21];

3. Înţelegerea textului şi a valorii estetice dată de experienţa cititorului din lecturile anterioare care îi dau un al nivel literar, dar şi din experienţa lecturii actuale care îi oferă noi informaţii: „Uimire, admitaţie, impresionare, lacrimi şi râsete de simpatie sau distanţare reprezintă balanţa primelor niveluri ale experienţei estetice care este dată de reprezentaţia sau lectura textului. Spectatorul sau cititorul poate intra în aceste stări, dar poate şi ieşi în orice moment, acceptând atitudinea de reflectare estetică şi începând propria lui interpretare care presupune o viitoare retrospectivă sau prospectivă distanţare. Legătura dintre prima experienţă estetică şi cea de-a doua reflectare estetică ne transpunde din nou la a distinge în mod fundamental înţelegerea de cunoaştere, receptarea şi interpretare.” [22]

---

[19] „names the pleasure produced…thus corresponds to the practical employment of the arts for social functions of conveying… justigying norms of action. Catharsis also corresponds to the ideal object of all autonomous art which it to free the viewer interests…” (traducerea noastră)
Ibidem;

[20] The reader, on the other hand, for whom the aesthetic distance remains suspended in the horizon of his first reading, can perceive in the light of the retrospective fable, behind the contingent appearance of lost time, the totality of a unique past and recovered world that imperceptibly grew from it.
Ibidem, p. 91.

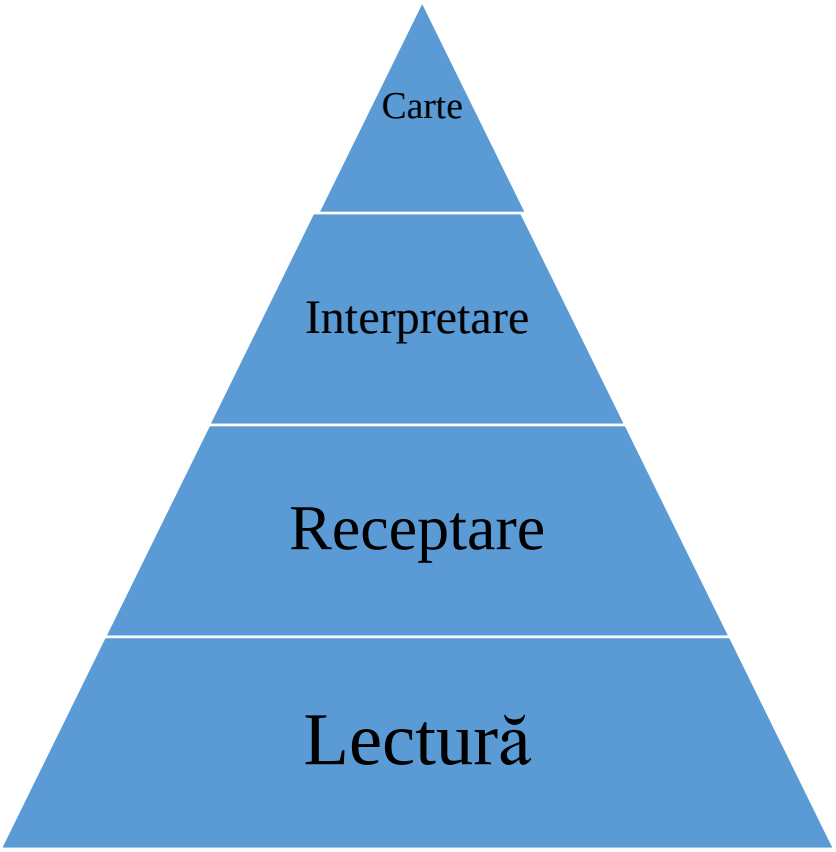
[21] „Such a conception of the interaction of reader and text restores the historical dimension, claims Jauss, for the public of recipients, past and present, is fully involved as the mediator of the texts.” (traducerea noastră)
Ibidem, p. XII.

[22] „Astonishment, admiration, being shaken or touched, sympathetic tears and laughter, or estrangement constitute the scale of such primary levels of aesthetic experience which the performance or the reading of a text brings with it. The spectator or reader may enter into these states but also disengage himself at any moment, take up the attitude of aesthetic reflection, and start in on his own interpretation which presupposes a further, retrospective or prospective, distancing. The relation between primary aesthetic experience and secondary aesthetic reflection thus

Este extrem de important să stabilim limitele dintre receptare şi interpretare, aceste două concepte sunt în raport de complementaritate şi se unesc în momentul în care se face trecerea de la lectură la observare sau interpretare. În diagrama alăturată am reprezentat legătura lectură-receptare-interpretare ca o încununare a simbolisticii cărţii şi le vom prezenta în detaliu în cele ce urmează. Receptarea, din punctul nostru de vedere, este echivalentul primei lecturi, când cititorul savurează cu interes *desertul*, opera, oferită de scriitor pornind totuşi de la anumite informaţii esenţiale care le deţine, aceste informaţii sunt influenţate de cititor şi de nivelul de lectură; un cititor cu experienţă poate deţine mai multe informaţii despre autor, carte, iar unul care este la început actului literar, va avea o receptare mai *sărăcăcioasă,* iar interpretarea va fi pe măsură.

Dacă pentru un cititor fără experienţă, dovleacul din *Cenuşăreasa* este un element fantastic care dă o notă de magie basmului şi care se transformă în caleaşcă ce o va transporta pe Cenuşăreasa la bal, pentru un cititor cu experienţă care îl poate trece prin filtrul simbolisticii îi dă noi valenţe, dovleacul ca simbol al încercărilor prin care va trece Cenuşăreasa, dar şi mijlocirea spre fericirea care se va abate asupra acesteia.

takes us back again to the fundamental distinction between understanding and cognition, reception and interpretation."
Ibidem, p. 34.



În concluzie, în acest proces al experienţei estetice a fost profund interpretat şi analizat, iar rezultatul este unul raportat la nivel social, oamenii care citesc de mici îşi cultivă gândirea, imaginaţia, cunoştiinţele, devenind mult mai buni analitici sociali din perspectiva ghidării pe un drum al culturii prin care dragostea de carte şi de istorie vor transmite din generaţie în generaţie cultura specfică unei literaturi autentice, dar şi a unei literaturi universale. Această modalitate de analiză literară făcută iniţial la nivel mental, reprezintă partea aplicativă a unirii experienţei estetice trecut-prezent prin determinarea orizontului de aşteptare. Cartea şi cititorul au reprezentat dintotdeauna o modalitate eficientă de comunicare între cele două timpuri, prin ochii cititorului sunt transmise obiceiuri, tradiţii, valenţe care odată însuşite de acesta vor fi expuse mai departe, astfel reuşind să se promoveze o literatură eficientă prin valoarea ei formativă şi informativă.

În ceea ce priveşte copii ca public, aceştia sunt un izvor nesecat de curiozitare, fantezie şi sete de descoperire; este extrem de important să avem în vedere aspectele esenţiale ale caracteristicii socio-psihopedagogice ale copilului, este util să cunoaştem de ce este importantă copilăria şi cartea în viaţa lor, dar şi ce se întâmplă la nivel mental pe măsură ce aceştia dobândesc o experienţă în domeniul lecturii.

Bibliografie:

1. CĂLINESCU, Matei, *A citi, a reciti, Către o poetică a (re)lecturii*, Ediţia a II-a, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, cu un eseu despre „Oralitate în textualitate" tradus din limba engleză de Anca Baicoianu şi un capitol românesc despre Mateiu I. Caragiale, Editura Polirom, Iaşi, 2007, pp.85-105;

2. DE MAN, Paul, "Introduction" from *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982;

3. HARMER, Jeremy, *The practice of English Language Teaching*, Editura Longman IV, Harlow, 2007;

4. ISER, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, The Johns Hopkins University Press, London, 1974, pp. 40-50, 274-275;

5. JAUSS, Robert Hans, Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics, tradusă din germană de Michael Shaw, Minneapolis, 1982, pp. 11-22;

6. PAMFIL, Alina, *Limba şi literatura română în şcoala primară: perspective complementare*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2009, pp. 130-137;

7. PĂUNESCU, Atanasie, *Basmul în cultură integral. Conţinutul graiului*, Editura Tipografia profesional, Bucureşti, 1914;

8. RAŢIU, Iuliu, *O istorie a literaturii pentru copii şi adolescenţi,* Editura Biblioteca Bucureştilor, Bucureşti, 2003, pp. 18-44;

9. ROSENAU, Pauline Marie, *Postmodernism and the Social Sciences, insights, inroads, and intrusions.* Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1992, pp.30-45;

10. ZIPES, Jack, *From enchanted forest to the modern world. The Brothers Grimm.* Palgrave Macmillan, New York, 2002, pp. 209-212;

OCTAVIAN PALER, AVENTURI SOLITARE - CONTRAJURNAL LA MARE [SOLITARY ADVENTURES – SEASIDE COUNTER-DIARY]. FROM THE SELF TO THE WORLD

Lucia-Luminița Ciucă
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Octavian Paler is an important name in the field of autobiographic prose, to whom the autobiographic fills up with the attributes of the mythological turned into "personal utopia", especially when the revelation of the self is triggered by a journey which allows an unmediated encounter with a fundamental civilisation.

The volume Aventuri solitare [Solitary Adventures] consists of three distinct stages of the diary discourse, in three separate books, three travel diaries: Jurnal la mare [Seaside Diary], Contrajurnal la mare [Seaside Counter-diary] and Jurnal american [American Diary]. While he claims to be an anti-traveller, Paler actually proves to be a tenacious traveller who seems to have overcome the shock of crossing the boundaries between civilisations, confronting the inner, bookish scenery with the newly discovered territory. Although apparently unrepresentative for the writer's style, displaying notes from an official cruise, in winter, Contrajurnal la mare [Seaside Counter-diary] presents his reencounter with Greece and its mythology. In search of the inner Greece, he takes the road from his motherland to the ancient world, an experience analysed from the perspective of the one who needs to travel in order to find his own identity. The water is the element which filters the reality in the author's consciousness.

Keywords: travel diary, stereotype, identity, Europe, Greece

I. Repere teoretice

Conceptul de identitate, se știe, este unul greu de definit datorită multidisciplinarității abordării sale şi din cauza raporturilor dialectice care stau la baza relaţiilor conceptuale cu care poate fi asociat.

Indiferent de abordare, o constantă se impune: „caracterul «paradoxal» al identităţii. De la afirmaţia lui Heraclit, conform căruia nu te poţi scălda de două ori în acelaşi râu, la aforismul lui Rimbaud: «Eu este un altul», formulele care subliniază faptul că identitatea se construieşte prin confruntarea dintre acelaşi şi altul, dintre similitudine şi alteritate, sunt nenumărate" (Ferréol 2005: 328).

Fiind un proces în continuuă desfăşurare şi un raport mereu dinamic între polul *idem,* caracterizat prin muabilitate în timp, şi polul *ipse,* care ne deschide spre schimbare, spre diferit – conform terminologiei propuse de Paul Ricoeur în studiul *Soi-même comme un autre,* ipostazele pluriidentitare ale sinelui se află în strânsă legătură cu alteritatea, deoarece în afirmarea eului este nevoie de o raportare constantă la celălalt. „Această structurare prin alteritate se află, desigur, în centrul interacţiunii verbale, acolo unde eu îl instituie pe tu şi reciproc: atunci când spun tu, înţeleg că tu eşti capabil să te desemnezi pe tine însuţi drept eu" – (traducerea noastră) (Ricoeur, 1993: 92). Aceeaşi idee este subliniată şi de Emile Benveniste, pentru care „instalarea subiectivităţii în limbaj este cea care creează categoria persoanei"(apud Ferréol, 2005: 328). Reciprocitatea din cadrul relaţiei nu este decât una dintre formele necesare luării în considerare a alterităţii în construirea identităţii persoanei; mai general, putem spune că alteritatea este în acelaşi timp condiţie şi instrument al dinamicii identitare.

Raportul dialectic dintre acelaşi şi celălalt interferează cu raportul similar între individul „singular" şi colectivitate. Pe de o parte, identitatea se bazează pe o afirmare a eului, pe o individualiate care-l face pe fiecare om „unic", diferit de ceilalţi (Ciucă, 2015: 628). Complexitatea comunicării interculturale, în care individul comunică şi se comunică, este dată şi de aceea că individul pleacă de la premiza că felul lui de a gândi şi a se exprima este cel firesc, deoarece le-a dobândit prin naştere şi educație, desprinderea de familiar fiind cea mai dificilă. Omul are tendința să se înflăcăreze pentru credințele sale politice, religioase, culturale, pentru practicile sale morale cu totul altfel decât pentru lucrurile din lumea fizică; prin urmare, acest caracter pasional se comunică şi modului în care îl concepem şi îl explicăm pe celălalt.

Astfel, în strânsă legătura cu identitatea, dar în relație de antonimie, este termenul „alteritate", care pare a desemna o calitate sau o esenţă a „celuilalt", ce desemnează lucruri foarte diferite: pe omul celălalt, pe aproapele nostru, pe Celălalt. În filozofie şi antropologie însă, „alteritatea" este utilizată mai mult pentru a desemna un sentiment, o influenţă, un regim: există ceilalţi, care sunt diferiţi; sunt eu oare semenul lor? (Baudrillard, 2002: 5) Însă, pentru a intra în relație cu celălalt, este nevoie de o deplasare în timp şi spațiu, iar cea mai bună metodă este călătoria. În acest sens, având în vedere mai multe criterii, criticul Tzvetan Todorov face, în studiul său *Noi şi ceilalţi*, o clasificare a călătoriilor, începând cu secolul al XIX-lea, identificând *călătorul asimilator, profitor, turistul, călătoria impersonală, asimilatul, exotul, alegoristul, dezabuzatul şi călătorul filosof*. (Todorov, 1995: 45)

Având în vedere clasificarea facută de Todorov, Octavian Paler ar putea fi încadrat între călătorul de tip alegorist şi călătorul-filozof, adică între călătorul care „ia străinul ca metaforă critică, el călătoreşte «metaforic». Nu se află niciodată cu totul în ţară străină, ci rămâne în raport cu propria sa cultură, dar într-un raport critic. Altfel spus, cealaltă ţară îi serveşte de alegorie, de figură, pentru a emite o judecată, pentru a lua o distanţă faţă de propria sa teritorialitate. Este, aşadar, într-o anume măsură, un călător inteligent, dar care nu se descentrează cu adevărat. El rămâne centrat pe propria sa cultură, nu-şi pierde rădăcinile, nu se exilează nici măcar mintal, ci scoate din asta o mare complexitate" şi o categorie oarecum ideală, un ideal-tip, un universalist, prin destinaţie; „ceea ce-l interesează este diferenţa în universalitate, în principiu el nu este etnocentric. Scopul său este verificarea varietăţii, a diferenţierii infinite a valorilor, a culturilor şi tentativa de conciliere într-o viziune universală a lucrurilor." (Todorov, 1995: 45)

II.

Fire meditativă şi automeditativă, Octavian Paler este un nume de referință în proza autobiografică, deoarece pentru el autobiograficul se încarcă de atributele mitologicului transformat în „utopie personală", mai ales când revelarea propriului sine este prilejuită de o călătorie reală sau virtuală ce-i permite întâlnirea nemediată cu o civilizație fundamentală. Şi cum exercițiul consemnării trăirii imediate şi nemediate face parte din natura acestui spirit cultural compex, jurnalele de călătorie ale lui Paler oferă o radiografiere a culturilor şi civilizațiilor prin care trece dar şi a propriului „eu" în permant conflict cu sine însuşi, dovedind, după cum considera şi Marin Sorescu, „o reală capacitate de a teoretiza, de a depista problemele, de a le despica." (Sorescu, 1985: 24) Adriana Lătărețu reafirmă aceeaşi idee în notațiile sale: „Întreaga operă a lui Octavian Paler poate fi considerată un jurnal perpetuu care dă la iveală cititorului personalitatea scriitorului animat de dorinţa de a se cunoaşte pe sine în profunzime." (Lătărețu, 2008)

Volumul *Aventuri solitare* cuprinde trei trepte ale discursului diaristic, fiind alcătuit din trei cărți autonome, trei jurnale de călătorie: *Jurnal la mare, Contrajurnal la mare* şi *Jurnal american. Contrajurnal la mare* prezintă o croazieră internațională a scriitorilor pe Marea Neagră şi Marea Egee şi deschide contemplația solitară spre „aventura" unei călătorii nu lipsite de pitoresc şi învățăminte. Deşi jurnalul pare a fi unul atipic pentru scrierile lui Paler, consemnarea fiind una frustă, încărcată mai mult de obiectivitate, totuşi, reuşeşte să dezvăluie natura dual şi inadaptată a celui care consemnează şi care face călătoria în căutarea „Greciei"

lăuntrice, parcurgând drumul dinspre țara natală înspre lumea antică, experiență analizată din prisma celui care are nevoie de călătorie pentru regăsirea identității proprii.

Deşi cunoştea mare de la mal, vara, îşi doreşte să o vadă şi iarna, din mijlocul ei. Plecarea se face cu dificultate, după foarte multe ezitări, Paler dovedindu-se încă o dată un nehotărât - „Încă odată, mă conving că hotărârile mele sunt, de fapt, ezitări eşuate." (Paler, 2008: 82) Nici vremea nu este prielnică pentru o astfel de încercare - „E frig, urât, suflă un vânt rău. Condiţii deloc atrăgătoare pentru prima mea călătorie cu vaporul!" (Paler, 2008: 82) Îşi justifică plecarea cu modestie, explicând şi itinerariul - „E o croazieră, gratuită, la care participă câteva sute de scriitori europeni. Vom zbura până la Atena. Luni (azi e duminecă, ora 16,30, în aeroport) ne vom duce la Pireu unde ne vom îmbarca. Vaporul va porni prin Marea Egee, Marea Marmara, Bosfor, intrând în Marea Neagră şi vom naviga până la Odesa. De-acolo ne vom întoarce, făcând escale la Constanţa, Varna, Istanbul, Izmir, Salonic şi Pireu. Apoi, cu autobuzele, ne vom duce la Delfi." (Paler, 2006: 82) Această experiență este una nouă şi autentică, una de inițiere şi de reafirmare a propriului sine şi de reconfirmare a experienței marine trecute - „În plus, poate că merită să verific ce înseamnă «marea» pentru mine nu numai vara, pe plajă, ci şi în prag de iarnă, în larg. Desigur, sunt conştient că risc să ruinez tot ce reprezintă mitologia mării pentru mine." (Paler, 2006: 82)

Plecarea debutează cu un incident neplăcut, numele de pe bilet nu se potriveşte cu cel de pe paşaport, fiind inversat cu cel al lui Gabriel Dimisianu. Ajuns la Atena, scriitorii fac o scurtă plimbare cu autocarul până să se îmbarce pe vapor, fiind permanent informați despre ceea ce văd de către un ghid. Acesta le explică chiar şi elemente de natură demografică, aceea că „ aproape un sfert din populaţia Greciei locuieşte la Atena, la Pireu şi în împrejurimi." (Paler, 2006: 83) Atipic pentru Paler, atenția îi este atrasă de aleea comercială ademenitoare, despre care face două remarci: că prezentul păstrează calitatea de „popor estet" a grecilor antici şi că, „Înainte de război, Grecia era mai înapoiată decât România." (Paler, 2006: 84) Această remarcă îi prilejuieşte o comparație cu România perioadei comuniste - „Gabriel D. îmi spune că rudele lui trimiteau, atunci, «pachete» la Atena, cam aşa cum ni se trimiteau nouă, în timpul regimului comunist, din Vest." (Paler, 2006: 84). Cu toate că sunt într-un *leagăn al civilizației,* problemele cotidiene, legate de lipsa banilor necesari pentru a se deplasa la restaurantul care le oferă *spaghetti* gratis, şi absența autobuzelor care ar trebui să-i ducă acolo îi fac să exclame „Suntem în Balcani", şi să nu-şi părăsească tabieturile de acasă: „Într-un pasaj, cu lume multă care stă la mese şi bea bere, ne hotărâm să cheltuim câte doi dolari pentru o halbă. Dar, firește,

noi avem problemele noastre, obsesiile noastre, aşa că destul de repede discuţia ne demonstrează că am rămas «bucureşteni».” (Paler, 2006: 84)

Îmbarcarea se face pe un vas cu nume ce pare predestinat, „Lumea Renaşterii”, sugerând, chiar dacă ei sunt scriitori din toate țările - ca într-un Turn Babel, parcă printr-un regim al coincidențelor, o nouă descoperire a eului care scrie. Deşi i-ar fi plăcut să călătorească într-o cabină din care să poată vedea marea, i se oferă o cabină în „burta vasului”, devenind astfel un Iona în „burta peştelui”, obligat fiind să „audă” marea, nu să o „vadă”. Nivelul este numit după „Nereus”, zeul Mării Mediteranene din mitologia greacă, care avea darul de a prezice viitorul, dar doar dacă era prins după ce se transforma. De altfel, toate nivelurile vaporului erau denumite mitologic: „Poseidon”, „Apolo”, „Venus”, „Hera”: „Ne învârtim într-un mic Olimp plutitor, cu muzică simfonică transmisă la difuzoare, în toate cabinele, şi cu chelneri moderni în locul lui Ganymede.” (Paler, 2006: 85), deorece grecii ştiu să-şi exploateze legendele: „Grecia este o ţară săracă, dacă e judecată prin prisma resurselor. Pământul ei secetos e generos doar cu măslinii [...] Dar turismul e stimulat de ruine! Grecia antică, prin cultura ei, îi hrăneşte pe negustorii de azi! Filosofii, sculptorii şi tragicii greci lucrează zi şi noapte pentru agenţiile de turism greceşti.” (Paler, 2006: 88) Senzația dată de acest „Olimp plutitor” este una „aristocratică”.

Înainte de a ajunge la Delfi, scepticul Paler face o tristă observație legată de ceea ce se aşteaptă să vadă acolo, locurile legendare fiind astăzi demitizate, iar călătorul trebuie să vadă nu ceea ce este, ci să-şi imagineze ce a fost - „ Misterul care aducea, pe vremuri, valuri de pelerini s-o audă pe Pythia s-a stins în pietrele invadate de bălării. Pe culmile Parnasului, muzele au lăsat locul caprelor. Nici măcar crăpătura pe unde ieşeau aburii halucinogeni nu se mai vede. Dacă a existat vreodată. Te duci acolo, ca la Troia, nu pentru a vedea «ce este», ci pentru a-ţi imagina «ce a fost». Dacă eşti în stare să crezi, eşti norocos.” (Paler, 2006: 86) Totuşi, preocupările sale imediate sunt legate de modul cum se va înțelege cu Sorin Preda, cu care este cazat şi care face organizatorilor, care au solicitat câte o poză a fiecărui participant, o farsă, trimițându-le o amprentă în locul pozei. Cazarea se face, astfel, pe țări, din România fiind prezenți treizeci şi unu de scriitori. Nici vorbele lui Ion Pop - „Suntem în Balcani”, nu-i dau pace, dar, odată plecat vasul, se încurajează cu ideea că „În fond, Socrate, Platon, Sofocle, Euripide, Fidias, Praxitele erau şi ei «balcanici»! Istoria filosofiei a început în Balcani. Marea tragedie tot aici s-a născut. Parthenonul a fost construit în Balcani, în vreme ce strămoşii francezilor şi nemţilor mai trăiau în păduri, iar britanicii aşteptau să fie civilizaţi de romani!”

(Paler, 2006: 87) Memorialistul este vădit deranjat de uşurința cu care este luat peste picior „spiritul balcanic”: „Mă tem că uşurinţa cu care luăm peste picior «spiritul balcanic» vine din nişte complexe ale noastre.” (Paler, 2006: 86)

Când „Noua Renaştere” se pune în mişcare, nu se poate abține să nu-i fie teamă şi să nu mediteze la simborile antichității, deşi meditația sa este uneori acidă, numindu-l pe Ulise „haimanaua antichității”, de fapt, un „ escroc”: „Legat de catarg, el nu înfruntă nici un risc real. În schimb, spre deosebire de corăbierii cărora le-a poruncit să-şi înfunde urechile cu ceară, ascultă cântecul sirenelor. E singurul care a reuşit asta fără să moară. După ce se va fi desprins din frânghii, îşi va fi zis, mulţumit, că a fost mai deştept decât toţi. Şi de ce să nu recunoaştem? A fost. A păcălit şi zeii şi posteritatea” (Paler, 2006: 88)

Participă la instructajul aferent, necesar în caz de pericol, deorece vremea se înăspreşte şi zvonurile de eventuale naufragii îi fac să se teamă atât pe călători cât şi pe echipaj, febra îmbarcării lăsând loc îngrijorărilor. Teama pune stăpânire şi pe el, deorece totul e nou, şi-l face să reflecteze la trecut şi la starea pe care o trăieşte: „Hotărât lucru, n-am suflet de marinar. Strămoşii mei au secerat grâul şi au cosit iarba, n-au ajuns pe mare. N-a existat nici un pirat în ascendenţa mea. Tot ce pot face e să nu mă comport jalnic, să ţin în frâu panica pe care o simt scoţându-şi ghearele în mine. Nu cred că e o ruşine să-ţi fie frică. Jenant e doar să nu te mai gândeşti decât la asta.” (Paler, 2006: 89) Senzația de rău se acutizează: „Am căzut, parcă, într-un gol. Nu mai văd nimic afară, din pricina întunericului, dar, cu siguranţă, e vreme rea. Zgomotul valurilor devine din ce în ce mai ameninţător şi, uneori, simt cum mi se contractă stomacul.” (Paler, 2006: 90)

Deşi vasul îi oferă tot confortul de care are nevoie, întreaga desfăşurare de la bord este privită cu o uşoară ironie, redată în text prin ghilimele puse diverselor evenimente şi locații: „marele salon” - pentru spațiul unde se servesc mesele, „bunătățile” - pentru mâncarea servită, „seară de dans” - pentru manifestările artistice oferite de organizatori, iar mişcarea discontinuă şi dezechilibrată de tangaj este numită „balet”.

La masa de seară îi atrage atenția un tip bizar, deosebit prin ținută şi comportament, tip care-l va surprinde, despre care îşi va forma o idee greşită pe care şi-o va schimba pe parcurs - de altfel singura apariție excentrică de pe vas: „un tip bizar, efeminat şi cu un aer absent, uşor somnambulic. [...] Individul e îmbrăcat într-o salopetă albă, elegantă, ceea ce îl distinge imediat de ceilalţi. Are toate datele unui dandy. Sau ar putea să treacă, aşa cum arată — puţin adus de spate şi cu ochelari –, drept unul dintre acei intelectuali ce-şi poartă cu graţie decadenţa ori

ratarea, studiind religii rare sau filosofie scolastică fără să producă nimic [...]" (Paler, 2006: 90-91)

Este înconjurat de o mulțime de scriitori, dar trăiește puternic sentimentul însingurării, comparația cu Iona fiind inerentă - „M-a izbit pustietatea de pe «Nereus». Nu era nimeni când am coborât. Senzație că am rămas singur pe vapor [...] Stau ca în burta unei balene, în această cabină-celulă, cu un hublou metalic gros, de care duhurile mării se izbesc mânioase [...] această liniște mă predispune şi mai mult la fantezii prăpăstioase." (Paler, 2006: 91) Nici meditația la propria condiție nu lipseşte şi nu lipsesc nici întrebările legate de lipsa mitologiei marine în cultura românească, spre deosebire de celelalte popoare cu deschidere la mare: Grecia, Italia, Suedia. Vremea crează „o atmosferă bolnavă, închisă, în care nervii lâncezesc" (Paler, 2006: 92), determinând stări de rău şi de indispoziție sufletelor meditative. Astfel, aşteptările sale legate de Marea Egee sunt contrazise: „Mi-o imaginam plină de soare, de un albastru molatec, uşor pervers. Dacă mitologia plasează sirenele în Mediterană, Marea Egee mi se părea un fel de «bazin» unde se hârjoneau nereidele [...] Într-o asemenea singurătate, rece, friguroasă, nu rezistă nici o iluzie." (Paler, 2006: 92) Întreaga atmosferă îi trezeşte senzația de neliniște specifică spiritului mereu în alertă: „Îmi dau seama, o dată în plus, că sunt un sedentar curios. Dacă trebuie să rămân mai mult timp nemişcat, fără să fac nimic, mă plictisesc. Suport greu starea de repaos." (Paler, 2006: 93)

Granițele dintre Asia şi Europa par să nu-l surprindă, cele două fiind contaminate una de cealaltă, Europa de misterele tulburi ale Asiei şi Asia „spurcată" de adierile logicii europene; ba îl fac să se gândească la originea noastră, a românilor - care au o natură dual㠄 putând descinde din două direcții: „[...] poate, noi, românii, ne tragem, mai degrabă, din Bizanț decât de la «Râm». Ne lipseşte rigoarea latină, caracteristică Romei, în schimb putem discuta despre nimicuri în plină tragedie, cum se discuta la Constantinopol despre sexul îngerilor când căderea oraşului era o chestiune de zile." (Paler, 2006: 93-94) La lăsarea serii, gândul îl poartă spre Ovidiu şi călătoria sa spre Tomis, spre un necunocut despre care auzise ca e populat de barbari. Abia când intră vaporul în Marea Neagră simte că începe „marea aventură".

Prima oprire se face la Odesa, unde grănicerii ucrainieni le iau paşapoartele şi le înlocuiesc cu unele provizorii, ceea ce-l face pe românul Paler să resimtă diferența dintre el şi occidentali, pe fondul trecutului său - și al nostru - comunist, şi acest lucru îi dă senzația de neliniște şi de temporară pierdere a identității - „Occidentalii se amuză, dar pe mine, poate fiindcă am în urmă altă experienţă decât a lor, mă încearcă o senzaţie stranie, neliniştitoare."

(Paler, 2006: 95) Trăieşte iar o dezamăgire legată de ceea ce ştie şi ceea ce descoperă despre Odesa, comparația fiind aproape violentă: „Auzisem că Odesa e un oraş interesant, cosmopolit, cu un farmec aparte. Ceea ce văd eu seamănă, însă, unei femei decăzute care a renunţat la orice cochetărie. Nici nu se mai spală. Bea, înjură şi se culcă îmbrăcată. Ziduri scorojite, lăsate parcă în paragină, neîngrijite. Magazine cu marfă dubioasă, de care nu-ţi vine să te atingi. Şi, unde te învârţi, diverse mărci de votcă. Am, brusc, impresia că Odesa e un oraş locuit de stafii care se îmbată pentru a-şi pierde memoria, că aici trebuie să alegi dacă devii şi tu alcoolic sau te sinucizi." (Paler, 2006: 96) Face din nou o comparație cu spațiul românesc, constatând că regimul comunist „a produs peste tot cam acelaşi tip de mizerie, dar aici mizeria pare intrată mai adânc în ziduri, ca o igrasie istorică." (Paler, 2006: 96) La fel ca în țară - „ Pietonii sunt prost îmbrăcaţi. Duc, ca la noi, sacoşe de plastic în mâini şi au un aer tern, la fel ca străzile pe care umblă." (Paler, 2006: 96) Pătrunzând mai adânc în oraş, observă că „doamna" se schimbă: „Priveliştea se schimbă. Sub mohoreala zidurilor, amestecată cu patina vremii, se vede în arhitectură o eleganţă cu parfum «de altădată». Femeia decăzută devine o doamnă. Melancolică, demodată, cu o graţie obosită, dar o doamnă." (Paler, 2006: 96) La Sala Operei din Odesa, „ doamna" devine „ contesă", deoarece fastul surprinde - „Din umbra lojelor ornate cu nervuri aurite se aude, parcă, foşnet greu de mătăsuri vechi." (Paler, 2006: 96) Dar magia nu durează mult, deoarece, ieşit în stradă, reintră în lumea cenuşie şi prăfuită, aproape similară cu cea a Bucureştiului - „Bucureştiul s-a înviorat mai repede. În rest, aceiaşi bişniţari ca la noi, aceeaşi bursă neagră, aceeaşi foame de dolari." (Paler, 2006: 97) Concluzia este dată de un poet turc: „Odesa e o puşcărie în aer liber. Aici nu rezişti decât beat." (Paler, 2006: 97)

Pe 17 noiembrie ajunge şi la Constanța, unde este o zi însorită şi marea este calmă. La noi, în drum spre Călăraşi, participă la o degustare de vinuri, la Murfatlar. Scriitorii sunt întâmpinați de o formație de lăutari - ceea ce-i displace, considerând totul penibil - „Întotdeauna mi-a displăcut folclorul dubios utilizat pentru «distrarea» străinilor." (Paler, 2006: 98) România îi dă, totuşi, o senzație de liniște, deoarece e o zi de toamnă frumoasă, cu temperatură aceeptabilă.

I se strică ceasul, de aceea mai petrece ceva timp prin Constanța în căutarea ceasornicăriei şi ziarelor, încercând să sune la Bucureşti.

La Varna, preferă aleele parcurilor în defavoarea mausoleelor ce reprezintă un „trecut mumificat", dar se întoarce mai târziu la ele cu o curiozitate răutăcioasă, parcă rămasă din vechiul conflict româno-turc. „Vreau să văd ce figuri au scriitorii turci când se uită la tablourile

unde e glorificată lupta antiotomană. Dar nu observ nici un scriitor turc şi mă las păgubaş." (Paler, 2006: 100) Observă împrejurimile oraşului, cărora le aplică clişeul cu care sunt judecați bulgarii „balcoane cu rufe puse la uscat" (Paler, 2006: 100)

Următoarea oprire este la Mănăstirea Aladzha, ce a fiinţat până în secolul al XIX-lea, unde nu pot privi decât în interior pe o fereastră mică. Este impresionat, totuşi, de chiliile călugărilor şi meditează la sensul divinității: „Doar piatră. Dumnezeu e mai accesibil, oare, în caverne? [...] Nu pot crede că, pentru a obţine graţia divină, trebuie să trăim ca nişte animale sălbatece în vizuini." (Paler, 2006: 101)

Cu toate că se conformează regulilor călătoriei, nu reuşeşte să se integreze, reafirmându-se ca un singuratic incapabil să socializeze şi să se comporte ca toți ceilalți: „Blestemata mea singurătate, mai rea decât «răul de mare», mă împiedică şi aici să mă distrez, să mă bucur. Şi mai descopăr o dată că a fi singur «în societate» e mai greu de suportat decât a fi singur singur [...] Azi noapte, a fost «noapte albă» pentru mulţi «croazieriști». Numai eu am dormit, ca un nesimţit. N-am gustat până acum din farmecul taifasurilor nocturne la un pahar de « ceva». (Paler, 2006: 101-102)

La Istambul, obiectivele turistice nu mai prezintă un interes deosebit pentru excursionişti, balcanicul fiind intersat de latura comercială - „Sfânta Sofia? Moscheea albastră? Desigur, desigur. Dar se poate să nu mergem şi la bazar? Trebuie neapărat să «vizităm» şi bazarul." (Paler, 2006: 104) El simte apropierea de locurile acestea prin trecut - „[...] s-ar cuveni, poate, să nu ne dea pace niscaiva melancolii legate de Bizanţ ori să ne gândim numai la lungul nostru Ev Mediu, trăit cu angoasa Înaltei Porţi. Căci nicăieri nu suntem mai aproape de rănile noastre ascunse, de complexele noastre." (Paler, 2006: 104-105), şi mărturiseşte junalului faptul că ar vrea să viziteze Istanbulul şi să admire minaretele care străpung aerul îmbibat de umezeală, Cornul de aur cu grădinile şi chioşcurile lui, palatul Paleologilor şi Fanarul, dar nu îndrăzneşte să spună cu voce tare, supunându-se itinerariului superficial care nu dă „răgaz de meditație şi lene visătoare". Vizitează Moscheea Albastră, consemnând elementele obişnuite ale unui monument turistic, apoi Sfânta Sofia, ridicată de Constantin şi transformată, ulterior, în moschee.

Nu poate rămâne indiferent - alunecând uşor spre melancolie – atunci când meditează istoria agitată a relațiilor noastre cu turcii: „Şi nu mă pot opri să nu devin melancolic, spunându-mi că, o dată cu prăbuşirea Constantinopolului, s-a surpat ceva şi în destinul nostru. Cum ar fi

evoluat Europa şi, îndeosebi, Europa de Est dacă turcii n-ar fi cucerit acest oraş?" (Paler, 2006: 106)

În întreg periplul nu este părăsit niciodată de latura sa artistică şi de bagajul său literar, raportându-se permanent la acesta prin comparații între ceea ce descoperă în teren şi ceea ce ştie deja: „Când pătrund în prima dintre cele trei curţi, îmi năvălesc în minte frânturi din ce am citit prin cronici despre boieri ambiţioşi sau domnitori speriaţi care au bătut drumul «Stambulului» pentru a se înclina în faţa «măritului sultan», ca să cumpere tronul ori ca să-şi salveze capul." (Paler, 2006: 106-107)

Simte diferența dintre civilizația orientală şi cea occidentală - „Am un sentiment neplăcut, că vin dintr-o provincie a istoriei, dintr-un colţ de lume pe care Dumnezeu l-a neglijat. Apusul înălţa catedrale, universităţi. Renaşterea italiană îi dădea pe Michelangelo, pe Leonardo. Anglia, pe Shakespeare. Magellan făcea prima călătorie în jurul globului. Noi n-am avut răgazul unei Renaşteri. A trebuit să trăim între biserici cu ziduri afumate şi presiunile Înaltei Porţi." (Paler, 2006: 107), cu amărăciune constatând că turcii au fost cei care ne-au încetinit dezvoltarea, fiind inacapabili să civilizeze, ci numai să distrugă - „«Ce-am făcut o mie de ani?» se întreba, iritat, Cioran. Am fost nevoiţi să ne uităm mereu în zare, pentru a observa la timp norul de praf ridicat de ieniceri şi spahii. Ne-am reconstruit casele arse şi am supravieţuit, în umbra unui imperiu steril şi corupt. Ne apăram de ieniceri şi spahii, ca de stihiile naturii, fără să învăţăm nimic de la ei. Căci turcii nu duceau cu ei nici o idee. Şi nu lăsau în urmă decât fum şi pustiu." (Paler, 2006: 107) În acest sens, palatul sultanului este „[...] o imagine destul de sugestivă a Evului Mediu oriental. Lene şi lux. Viciu şi aur." (Paler, 2006: 107)

Zăreşte şi sabia lui Ştefan cel Mare, tresărind, dar îşi exprimă şi concepția proprie despre patriotism: „Nu-mi plac chiotele «patriotice». Patriotismul nu se răcneşte. Cum nici rugăciunile nu se zbiară." (Paler, 2006: 108)

Aleea magazinelor cu aur îl dezgustă, determinându-l să exclame că „desfrâul poate deveni plictisitor". După ce, repetat, lustrangii îi trag pe sfoară pe Ion Buduca, Justin Panța, Ion Pop şi Mihai Sin, concluzionează, autoanalizându-se, că ardelenii sunt cei care cad uşor pradă „şmecherilor din Orient", pentru că sunt „mai puțin iuți în reacții, mai rigizi" (Paler, 2006: 110)

Ar vrea să sintetizeze Istanbulul într-o imagine integratoare, dar nu reuşeşte să obțină decât imaginea unui oraş îmbâcsit, în care modernitatea occidentală se amestecă cu mahalaua

orientală, pentru că „în fostul Constantinopol, au murit două imperii.” (Paler, 2006: 110) Îşi dă seama că ar fi dorit să vadă cum se reflectă în viaţa oraşului faptul că Istambulul e aşezat pe două continente. De aceea, face o scurtă paralelă între Imperiul Roman şi cel Otoman: „Unul (cel roman) a cucerit pentru a civiliza. Celălalt (cel otoman) a cucerit pentru a înăbuşi civilizaţia. Unul (cel roman) s-a dovedit foarte tolerant cu credinţele popoarelor cucerite. Celălalt (cel otoman) a vrut să-şi impună religia. Unul (cel roman) a creat cultură sau, măcar, a acceptat-o pe a altora. Celălalt (cel otoman) n-a crezut decât în sabie. După unul (cel roman) au rămas ziduri, apeducte, şosele şi o legislaţie care se învaţă şi azi în universităţi. După celălalt (cel otoman) n-a rămas nimic. Dar amândouă au dispărut în desfrâu şi lux.” (Paler, 2006: 111)

Călătoria este pigmentată cu seri de poezie, recitaluri, seri de dans, dezbateri la care Paler participă superficial, pentru că comportamentul celor din jurul său îl face încă o dată să caute explicații pentru dualitatea propriului sine, recunoscând că adevăratul scop al acestui voiaj este împăcarea celor două laturi contrarii - „Am înţeles demult, şi din ce în ce mai bine, că problemele mele vin din faptul că «racii» n-au destulă imaginaţie pentru a trăi, total, într-o lume visată, cu mai puţine exigenţe, dar au suficientă imaginaţie ca să nu poată fi practici. Mă mişc, în genere, în zona tulbure şi indecisă unde singurătatea şi nevoia de alţii se amestecă la fel ca noaptea şi ziua, pe mare, în clipa aceasta. Nu pot nici să fiu, cum aş vrea, deschis, sociabil, nici să mă izolez, cum am, câteodată, impulsul s-o fac, iar incapacitatea de a alege un drum mă costă. Am sperat că o scurtă vacanţă petrecută pe un vapor îmi va prinde bine.” (Paler, 2006: 112-113), dar rezultatul este tocmai reversul, contradicțiile sale se accentuează, sporite de spațiul închis şi de universul limitat de pe navă.

Îl deranjează orice îi tulbură liniştea propriului univers, singurul element care îi oferă confort este dragostea - „N-am reuşit să fiu în largul meu, cu nervii complet distinşi, decât în dragoste [...]” (Paler, 2006: 113)

Nu înțelege nimic din recitalul turcilor, dar critică din nou Orientul apelând la ceea ce spuneau Cioran şi Pascal - „[...] trebuie să distrugem, cu sistem, Orientul din noi. Poate că Orientul ne-a învăţat să ne folosim inteligenţa pentru a ne găsi consolări şi când ele sunt dăunătoare pe termen lung. Poate că tot Orientul ne-a dat viziunea pasivă asupra vieţii. Şi, fără îndoială, unele apucături n-ar strica să le pierdem, ori să ni le reprimăm. Am micşora distanţa dintre băşcălie şi ironie, între altele. Dar ce-ar rămâne din identitatea noastră după ce am termina de distrus Orientul din noi? Orice eroare provine dintr-o excludere, ne-a avertizat Pascal.” (Paler, 2006: 115)

Marea şi întunericul îi prilejuiesc o meditație la inevitabilul sfârşit uman şi la aceea că tot ceea ce ne rămâne după moarte, rămâne pe pământ, care oferă stabilitate. Când ceilalți se distrează în „marele salon”, pe timpul nopții, el îşi „suprimă nopțile prin somn”.

Pentru că vizita la Efes mai întârzie, are timp să-şi completeze consemnările şi gândurile legate de „barbaria”, „lipsa de civilizație”, de evoluție, incapacitatea de a face cinste predecesorilor romani. Face o apologie a civilizației în opoziție cu incapacitatea românilor de ține pasul cu aceasta: „Ca fiu de ţăran ce sunt, e firesc să mă simt mândru că la temeliile României se află o civilizaţie agrară. Dar nu ţin să bagatelizez «amănuntul» că Bucureştiul a aşteptat secolul al XlX-lea pentru a-şi pune chestiunea cişmelelor! Mai ales că suntem (totuşi) urmaşi ai unor vestiți constructori de apeducte. Civilizaţia romană a fost, prin excelenţă, o civilizaţie citadină [...] Noi n-am moştenit nici cultul «cetăţii», nici «tehnicitatea» primilor «făcători» de şosele din Europa. Parcă nemţii ar fi urmaşi ai romanilor, nu noi! Noi am rămas păstori, ţărani, târgoveţi, într-o Europă a cărei istorie a fost decisă în «oraşe» [...] Creştinismul s-a impus în catacombele Romei. Goticul a înflorit în burguri. Renaşterea e opera Florenţei şi a Veneţiei. Demenţa nazistă a început într-o berărie din München. Cea comunistă, în cel mai european oraş al Rusiei.” (Paler, 2006: 117)

Vizita la Efes este marcată în jurnal după ce reaminteşte câteva mituri istorice legate de Apolonius şi Domițian, evidențiind că şi aici civilizația străveche a fost înăbuşită de ignoranța prezentului, fiind dusă până la desacralizare, demitizare a locului, bărbații fiind interesați de „lupanar” mai mult decât de istorie.

Se renunță, din cauza vremii, la vizita Salonicului, aşa că ceilalți călători ies la cumpărături. Rămâne încă o dată singur, printre cărțile sale, nefiind atras de stradă. Imposibilitatea de a ajunge la Delfi îl neliniştește, pentru că vizitarea oracolului de aici este principalul motiv al călătoriei - „Dacă n-am ajunge la Delfi, aş fi nenorocit”. (Paler, 2006: 123) Îşi doreşte să-şi lămurească „ce este amintire directă şi ce este amintire livrescă” în imaginea sa despre „locul unde oficia Pythia”, şi să înțeleagă dacă Grecia este pentru el „o țară sau un mod de a fi inactual”. (Paler, 2006: 123) Iese în oraş, până la urmă, iar la masă le mărturiseşte amicilor săi că „pretutindeni se simte străin”, inclusiv în Bucureşti, reafirmându-şi condiția de neadaptat, incompatibil cu lumea în care trăieşte - „Eu, dimpotrivă, pretutindeni, mă simt străin.” (Paler, 2006: 123)

Vremea nu se îmbunează, aşa că se amână iar plecarea, părând din ce în ce mai imposibil să ajungă la Delfi. Dezamăgirea îl cuprinde - „Nu mai am chef de nimic.” (Paler,

2006: 124) Scriitorii fac o vizită prin bazar şi află motivul real pentru şederea prelungită aici: un ucrainian a dispărut.

Pentru consolare, li se oferă o excursie la Pergam, locul unde s-a aflat a doua mare bibliotecă, după cea din Alexandria. După ce inițial refuză, acceptă să meargă. Aceeaşi dezamăgire îl cuprinde și aici, în fața trecutului contrafacut: „Sus, pe culme, e exact ceea ce am presupus. Ziduri ruinate, din piatră ordinară şi câteva coloane de marmură, în mod evident, «aranjate». Golurile au fost umplute cu ipsos [...]Trecut, în bună măsură, contrafăcut." (Paler, 2006: 131)

Pentru că plecarea vasului este grăbită, le înfloreşte speranța că ar putea, cu intervenții, să meargă şi la Delfi. Ajuns la Pireu, foarte dezorientat, ia o hotărâre în grabă, dar procedează corect; alege autocarul în loc de hotel, şi abia după plecare află că cei care au mers la hotel rămân în Pireu. Atmosfera este aceeaşi ca şi prima dată când a vizitat aceste locuri - „De o parte şi de alta, măslini, chiparoşi, câmpii cu pământ roşcat. Coline sterpe, pietroase [...] Ziua în care am fost la Delfi, prima oară, arăta la fel! Acelaşi cer ursuz, greu, aceiaşi nori coborâţi foarte jos." (Paler, 2006: 135-136)

Călătoria aceasta o fac mai mult românii, şi la intrarea în Delfi se încinge o târguială penibilă între cei care au legitimații de intrare şi cei care trebuie să plătească taxa ce contravine „poruncii" - „Cel cu mâinile necurate să nu se apropie. Departe de aici" (Paler, 2006: 136) Paznicul cedează la certurile lor şi le permite să intre. Urcă singur fosta Cale Sacră – singur, aşa cum s-a simțit totdeauna, dar nu are timp de meditații, totul fiind făcut în grabă, şi nici nu este impresionat, ca altă dată, pentru că nimic nu mai pare să semene cu ce a văzut atunci: „Mă mărginesc să privesc, să încerc să-mi aduc aminte şi să compar. Ruinele mi se par acum mai puţin fabuloase. Le-am văzut, altădată, cotropite de bălării, de gâze şi de flori care le dădeau ceva de mister greu, putred. Şopârlele dormeau atunci la soare pe sânii de piatră ai unor zeiţe decapitate şi fugeau, speriate, auzind paşi. Fluturi mari, enormi, coloraţi mirific şi putrezi parcă, şi ei, sau bolnavi de tainele locului zburau peste ierburi [...] Acum, totul e corect. Iarba a fost smulsă ori poate a pierit din pricina temperaturilor joase din noiembrie. Păsări nu există. Nici fluturi." (Paler, 2006: 137-138) Doar imaginația şi puțin soare stârnesc o frântură de melancolie: „Din fericire, e soare, lumina după-amiezii aureşte puţina iarbă rămasă în jurul pietrelor şi, astfel, măcar melancoliile reuşesc să fie ambigue." (Paler, 2006: 138) Face o cursă pe stadionul antic, întrecându-se cu Leo Butnaru. Şederea este scurtă şi nu poate pleca fără să noteze în jurnal concluzia: „Atunci am priceput, de fapt, ceea ce, înainte, doar intuisem; că

grecii au fost atât de subtili încât au putut părea clari tocmai când erau mai secreţi." (Paler, 2006: 138)

În ultima zi vizitează Acropolele, respectând un „pact" al vizitatorului care ajunge aici şi care se transformă în pelerin, este vorba de pactul „reacțiilor dinainte stabilite": „Apropiindu-se de Propilee, sunt *pregătiţi* să admire ceea ce vor vedea. Mai mult: sunt convinşi că *e normal* să fie entuziasmaţi când vor zări Parthenonul. Entuziasmul lor e, cumva, dinainte stabilit. Teama de a rămâne indiferent în faţa unui templu considerat de toată lumea o capodoperă impune o «ţinută obligatorie» a reacţiilor." (Paler, 2006: 139)

Ajunşi la capătul „Odiseei", concluzia este una seacă: „la capătul ei, nu mai ştiu dacă această croazieră a fost sau nu un eşec.

Oricum, de aici încolo voi rămâne pe ţărm. Acolo e locul meu. Am greşit crezând că, de vreme ce sunt născut în zodia «racului», sunt un animal «de apă». (Paler, 2006: 140)

În urma acestei călătorii spre „oracolul" prevestitor al viitorului, Paler face, de fapt, un drum spre sine, spre propriul eu interior, reuşind să-şi clarifice o serie de neliniști. După cum afirma şi Nicolae Oprea, „opera lui Paler este un jurnal perpetuu, în oglinda căruia se oglindeşte personalitatea scriitorului, nu spre a se admira narcisistic, ci spre a se cunoaşte pe sine în profunzime." (Oprea, 2001: 119)

Bibliografie

1. Andreescu, Liviu, „*America în clişee*", în *Contrapunct*, 7, nr.8, 1999.
2. Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură*, Colecţia Studii Româneşti, Editura Univers, Bucureşti, 2000.
3. Baudrillard, Jean; Guillaume, Marc, *Figuri ale alterităţii*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2002.
4. Ciucă, Lucia-Luminița, *Octavian Paler, Caminante – A Journey from Europe to Maya*, The Proceedings of the International Conference Literature, Discourse and Multicultural Dialogue, Volume no. 2, 2014, pp. 525-526, Târgu Mureş.
5. Cristea-Enache, Daniel, *Convorbiri cu Octavian Paler*, Bucureşti, Corint, 2007.
6. Ferréol, Gilles, Guy, Jacquois (Coord.), *Dicţionarul alterităţii şi al relaţiilor interculturale*, Editura Polirom, Bucureşti, 2005.

7. Lătărețu, Adriana, *Octavian Paler – Aventuri solitare*, articol disponibil la adresa: http://www.centrul-cultural pitesti.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=1226:eseu&catid=156:revista-arges-aprilie-2008&Itemid=112, consultat la data de 15.04.2015.

8. Oprea, Nicolae, *Opera şi autorul*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2001.

9. Paler, Octavian, *Aventuri solitare. Două jurnale şi un contrajurnal*, e-book, Polirom, Iaşi, 2006.

10. Ricoeur, Paul, *Soi- même comme un autre,* Paris, Seuil, 1993.

11. Savitescu, Ionel, „*Octavian Paler, Aventuri solitare*", în *Ateneu*, 34, nr.1, 1997.

12. Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, vol. I, II, Editura Fundația Națională Pentru Știință şi Artă, Bucureşti, 2008.

13. Sorescu, Marin, *Uşor cu pianul pe scări*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1985.

14. Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema celuilalt*, traducere Magda Jeanrenaud,

15. Editura Institutul European, Iaşi, 1994.

16. Todorov, Tzvetan, *Noi şi ceilalţi*, Editura Univers, Bucureşti, 1995.

17. Voicu-Alexandrescu, Ileana, *Octavian Paler – Mitopoetica eseului*, Editura Alfa, Iaşi, 2011.

ASPECTS OF DEPRESSION IN EMINESCU'S TEXTS

Dan Pătrașcu
PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău

Abstract: The article proposes the analysis of Mihai Eminescu's texts, which can direct us to a hypostasis of depression, thus contributing to the reflection, in his works, of what has been widely known as the poet's melancholy. The postmodern medicine has defined it as depression. The specialists' approaches have emphasized, in this way, the biographical analysis, forgetting and ignoring Mihai Eminescu's works, the easiest and the most reliable source of analysis. Thereby, we think that there are a few aspects of his works (especially the poetical works), which, cumulated, offer a picture of how Mihai Eminescu's neural structure used to operate. It did it through a discharge into a powerful textual flow, compensating by writing a vague state, at the limit of his acute sadness, disappointment, nostalgia and his struggle for regaining inner balance.

Keywords: depression, melancholy, sadness, solitude, life

Analiza unor texte eminesciene precum şi a unor detalii biografice poate alcătui o ipostaziere a stării depresive eminesciene, contribuind astfel la reflectarea în operă a ceea ce îndeobște este numit ca melancolia poetului, stare pe care medicina (post)modernă o defineşte ca depresie. Abordările specialiștilor au plecat mai ales de la premisa biografică, uitând sau ignorând de cele mai multe ori opera eminesciană, cea mai la îndemână şi mai veridică sursă de analiză. Sunt o serie de elemente, care cumulate oferă o imagine a funcţionării structurii neuronale eminesciene, printr-o descărcare într-un flux textual a realităţii, compensare a deziluziilor şi neîmplinirilor, deformare conştientă a contururilor lumii până la indistinctul unei stări la limita dintre tristeţe, nostalgie şi căutarea disperată a recăpătării echilibrului interior.

Elemente ale episoadelor depresive transpar în opera poetică eminesciană, imaginarul poetic conţinând posibile reflectări ale acestora, mai pregnante în ultima parte a creaţiei. Reflecţiile filosofice referitoare la destin, viaţă, fericire, nefericire, precum şi la copilăria luminoasă, iubirea iremediabil pierdută, conștientizarea imposibilității recuperării echilibrului interior traversează textele eminesciene, fie că este vorba despre texte poetice, fragmente epistolare sau însemnări din caiete. Aceste texte pot oferi o imagine asupra stării interioare a

poetului sau contura măcar o hartă a predispoziţiilor sufleteşti care-l împing pe Eminescu în zona delicată a stării depresive, stare care şi-a găsit pe parcursul timpului explicaţii dintre cele mai diverse din partea biografilor.

Dintr-o scrisoare către Veronica Micle se conturează o anumită stare pe care poetul o numeşte *decepţiune*, care are toate trăsăturile depresiei: „[Februar 1882] În opt ani de când m-am întors în România, decepţiune a urmat la decepţiune, şi sunt atât de bătrân, atât de obosit, şi degeaba pun mâna pe condei să-ncerc a scrie ceva – simt că nu mai pot, simt că am secat moraliceşte şi că mi-ar trebui un lung, lung repaos ca să-mi vin în fire. Şi cu toate acestea, ca lucrătorii cei de rând din fabrici, un asemenea repaos nu-l pot avea nicăiri şi la nimeni. Crede-mă, mica şi unica mea Veronicuţă, sunt strivit. Nu mă regăsesc şi nu mă mai recunosc. Poate da Dzeu să vie alte vremi, ne poate dărui soarta limanul în care să petrecem amândoi, după o tinereţe zadarnică, într-o modestă şi fericită pace? Eu nu ştiu."[1] Liniştea – „lungul repaos", atât de dorit şi pe care nu-l poate avea, invocat şi în textele poetice ale acestei perioade, converge către invocarea morţii ca unică posibilitate. Interesantă în acest sens este şi comparaţia cu „lucrătorii cei de rând din fabrici" şi completarea care stă sub semnul unei imposibile alinări a sentimentului de părăsire şi alienare sufletească: „un asemenea repaos nu-l pot avea nicăiri şi la nimeni". O astfel de mărturisire arată atât dezamăgire (inclusiv în iubire), scrisorile încercând să compenseze absenţa Veronicăi, tonul general al corespondenţei conţinând mai degrabă o conştientizare a îndepărtării, o efuziune sentimentală ce pare întreţinută uneori artificial, ca o (auto)terapeutică pentru depăşirea unor astfel de stări. Stările interioare din expresiile „sunt strivit", alături de „nu mă regăsesc" şi „nu mă recunosc", pot fi înscrise în sfera semantică a depresiei eminesciene. Proiectarea într-un viitor liniştit, care stă sub semnul unui liman al destinului, „într-o modestă şi fericită pace" ar fi o recompensă a unei „tinereţi zadarnice", imagine ideală a recuperării *împreună* a fericirii care stă doar sub semnul promisiunii. Episoadele de exaltare epistolară alternează cu episoade în care se consideră vinovat pentru starea sufletească a iubitei: „[April 1882] Este că un om greoi, nepractic, lipsit de toate a îndrăznit a iubi o floare drăgălaşă ca tine, făcută pentru a trăi în lumină şi în veselie. Tristeţea caracterului meu se reflectă şi asupra ta şi fără să voi, nenorocesc eu singur pe unica fiinţă care-o iubesc din toată inima şi cu toată sfinţenia. Fii cuminte, Moţi, şi nu te supăra – în curând, în curând punem capăt durerilor noastre"[2]. O scrisoare nedatată conţine toate motivele

[1] *Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit. Corespondenţă inedită Mihai Eminescu-Veronica Micle*, Polirom, Iaşi, 2000, p. 122.
[2] Idem, p. 146.

specifice depresiei: tristeţea acută, sentimentul inutilităţii, sentimentul unei îmbătrâniri a sufletului, neputinţa de a mai crede că poate iubi şi poate fi iubit: „[…] crede-mă odată în viaţă când îţi spun marele adevăr, că cel ce nu e în stare a se iubi pe sine, nu e-n stare a iubi pe nimenea. Va fi poate ca orice organism o jertfă a instinctelor sale fiziologice împreunate c-o idee fixă. Dar când un asemenea om ca mine va cerceta cenuşa din inima lui, va vedea că nu există încă nici o scântee, că totul e uscat şi mort, că n-are la ce trăi, că târâie în zadar o existenţă care nu-i place nici lui, nici altora. Nu cred nimic, nu sper nimic şi mi-e moraliceşte frig ca unui bătrân de 80 de ani. Dta trăieşti şi eu sunt ucis – ce raport poate fi între noi?”[3] Deşi nedatată, scrisoarea este foarte probabil să fie scrisă în 1878, anul în care apare în „Convorbiri literare” poezia *Departe sunt de tine*[4]… care conţine, transfigurate poetic, aceleaşi imagini ale suferinței sufletești articulate în jurul motivului vârstei de optzeci de ani, al bătrâneţii şi singurătății: Departe sunt de tine şi singur lângă foc,/ Petrec în minte viaţa-mi lipsită de noroc./ Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit,/ Că sunt bătrân ca iarna, că tu vei fi murit. // […] O! glasul amintirii rămâie pururi mut,/ Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut,/ Să uit cum dup-o clipă din braţele-mi te-ai smult.../ Voi fi bătrân şi singur, vei fi murit de mult!//”[5] O imagine a felului în care starea de singurătate se transformă în melancolie (expresie a depresiei), apoi în poezie, poate fi observată şi în *Singurătate,* poezie din calupul de patru poezii date spre publicare Convorbirilor: „Ah! de câte ori voit-am/ Ca să spânzur lira-n cui/ Şi un capăt poeziei/ Şi pustiului să pui;/ Dar atuncea greieri, şoareci,/ Cu uşor-măruntul mers,/ Readuc melancolia-mi,/ Iară ea se face vers//”[6]. „Privazul negru al vieţii” se preschimbă în lumina deplină a iubirii, imagine care exprimă mai degrabă vecinătatea stării de aşteptare a iubirii, un spaţiu al dorinţei de iubire, modalitate de evadare din sfera tristeţii: „Este Ea. Deşarta casă/ Dintr-odată-mi pare plină,/ În privazul negru-al vieţii-mi/ E-o icoană de lumină”. Într-o variantă a poeziei, Eminescu foloseşte o sintagmă care poate fi considerată expresivă din punctul de vedere al gradării stării depresive. Astfel, „întristarea liniştită” ar putea să însemne tocmai o primă stare de acceptare a tristeţii, care înlesneşte creaţia: „Pe-un volum mâncat de molii,/ Prin unghere părăsite/ Voi veniţi şi sunteţi solii/ Întristării liniştite”[7].

[3] Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit. Corespondenţă inedită Mihai Eminescu-Veronica Micle, Polirom, Iaşi, 2000, pp. 205-206.
[4] Perpessicius notează în legătură cu acest text poetic: „A patra din *coala de versuri* ce trimite *Convorbirilor,* la începutul lui februarie 1878 – *Departe sunt de tine*… concentrează ca-ntr-o rădăcină adânc înfiptă în trecut toate melancoliile dureroasei despărţiri de iubita de la Iaşi”. În aceeaşi notaţie, criticul avansează anul 1876 ca data a scrierii variantelor poeziei. (Eminescu, Mihai, Opere alese I, p. 310.)
[5] Eminescu, Mihai, *Opere alese I*, Ediţie îngrijită de Perpessicius, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 112.
[6] Eminescu, Mihai, op. cit., p. 111.
[7] Eminescu, Mihai, op. cit., p. 310.

Anul 1882 poate fi considerat ca o acutizare a semnelor depresiei, în acest sens primele două strofe din *Şi oare tot n-aţi înţeles…*, datată în această perioadă[8], conţin câteva elemente depresive certe: „Şi oare tot n-aţi înţeles/ Cum nu mi-i lumea dragă/ Când cu nimic nu m-am ales/ Din viaţa mea întreagă.// Când al meu suflet mistuit/ De chin şi de părere/ A fost un trist, necontenit/ Prilej pentru durere//”[9]. A doua strofă este modificată în varianta la *Şi oare tot n-aţi înţeles…,* astfel: „Când al meu cuget mistuit/ De-o stranie părere/ A fost un lung, necontenit/ Prilej pentru durere//”[10]. Interesantă este aici alternanţa suflet-cuget, sufletul este mistuit de chin şi de părere, în relaţie cu durerea sufletească acută, în timp ce cugetul este pus în relaţie cu „strania părere”, expresie a unei virtualităţi a iubirii. De altfel, imaginea conştientizării unei iubiri care este condamnată să rămână doar sub spectrul visului este şi următoarea strofă a variantei: „Şi a păstrat în fundul său/ Ca în cenuşa rece/ Taina părerilor de rău/ După un vis ce trece//”. Iubirea se află sub semnul trecerii, în spaţiul generos al fanării şi morţii: „Câte amoruri se jurau/ Să ţie pe toţi vecii,/ Pe când de flori se scuturau/ Alături liliecii//”. Inflexiunile versurilor prelucrate în *Luceafărul* sunt în această variantă mai transparente în ceea ce priveşte suferinţa provocată de dragoste: „Dar cine e veţi întreba/ Nebună şi infamă:/ Nici voi să ştiu cărarea sa/ Şi nici chiar cum o cheamă.// Ea sufletul mi-au mistuit/ C-o stranie părere/ Din viaţa mea, necontenit/ Prilej pentru durere//”. Petru Creţia observa în legătură cu aceste ultime două strofe următoarele: „În ce priveşte ultimele două strofe, în ele răbufneşte pe neașteptate, şi cu totul netransfigurat de poezie, resentimentul, dând glas unei aspre mustrări (*Nebună şi infamă*) şi, ca atare, sunt disonante, cu totul străine de rest, semănând cu partea a doua, nedată spre publicare, din *Când amintirile* şi cu *Pe lângă plopii fără soţ*”[11]. Fapt este că depresia devine o sursă a operei poetice, transfigurarea acestei stări în poezie reflectându-se şi în textele din ultima parte a creaţiei, scrise într-un registru grav, starea depresivă fiind descărcată într-un imaginar poetic înrudit cu metafizica şi reflecţia filozofică. Translând această imagine a suferinţei provocate de iubire din registrul poetic în cel epistolar, se poate cita un fragment dintr-o scrisoare datată iunie 1882 pe care Veronica Micle notează laconic cu creionul *a plâns scriind-o*: „Şi acea amărăciune, care-mi turbură pururi amintirea ta, e acea gelozie nebună, care mă face distras, care mă amărăște şi când eşti de faţă, şi când nu eşti. Veronicuţa mea, dacă

[8] În ediţia *Eminescu. Opere, vol. I. Poezii* , Academia Română, Univers Enciclopedic, București, 1999, pp 952-953 se specifică: „ Versurile aparţin epocii bucureştene 1880-1882. Perpessicius aprecia că cele patru poeme [*Dacă iubeşti fără să speri, Şi oare tot n-aţi înţeles, Să fie sara-n asfinţit, Un farmec trist şi neînţeles*] fac parte din constelaţia Luceafărului, colaterale şi subsecqente marelui poem”
[9] Eminescu, Mihai, *Opere alese II*, Ediţie îngrijită de Perpessicius, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 475.
[10] Op. cit., p. 476.
[11] *Eminescu* editat şi comentat de Petru Creţia, Editura Humanitas, 1994,p. 80.

acest sentiment care tâmpește mintea şi stinge-n om orice curaj de viaţă, n-ar învenina pururi zilele şi nopţile mele, dacă n-ar fi ingredienţa fatală a oricărei gândiri la tine, aş fi poate în scrisorile mele mai expresiv şi mai vorbăreţ. Tu trebuie să ştii, Veronică, că pe cât te iubesc, tot aşa – uneori – te urăsc; te urăsc fără cauză, fără cuvânt, numai pentru că-mi închipuiesc că râzi cu altul, pentru care râsul tău nu are preţul ce i-l dau eu şi nebunesc la ideea că te-ar putea atinge altul, când trupul tău e al meu exclusiv şi fără împărtăşire. Te urăsc uneori pentru că te ştiu stăpână pe toate farmecele cu care m-ai nebunit, te urăsc presupuind că ai putea dărui din ceea ce e averea mea, singura mea avere”[12]. Modul în care sentimentul geloziei este descris, conturează plastic suferinţa puternică, disperarea de a constata că iubita îi cere să-i vorbească de *amor* în scrisori, înţelegând propensiunea acesteia pentru chestiuni abstracte, poetice. Cu atât mai lămuritoare sunt cuvintele celui care iubeşte în realitate, nu ale poetului, ci ale omului Eminescu: „Tu îmi faci imputarea că nu-ţi vorbesc deloc de amor – dar tu nu ştii că amorul meu e un păhar în adevăr dulce, dar în fundul lui e plin de amărăciune. Şi acea amărăciune, care-mi turbură pururea amintirea ta, e acea gelozie nebună, care mă face distras, care mă amărăşte şi când eşti de faţă, şi când nu eşti”.

Lipsa de poezie remarcată de Petru Creţia poate fi un indiciu biografic preţios asupra semnelor unei depresii provocate de dezamăgirea în dragoste cu toate implicaţiile pe care acest sentiment le are totuşi asupra textelor poetice viitoare. Încifrarea poetică, mai complicată, din *Odă (în metru antic)* bunăoară, conţine acelaşi sentiment al iubirii tulburătoare, al durerii asociate iubirii şi al proiectării într-un viitor luminos al regăsirii de sine, rezolvat prin acceptarea morţii. Citit în cheia depresiei eminesciene, primul vers al *Odei* „Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată” reflectă starea de plasare în zona morţii, stare de invocare a liniştii, un teritoriu care se prelungeşte la limita unei lucidităţi atroce. De aceea, *nepăsarea tristă* invocată în final poate însemna revenirea la starea comună a indiferenţei, într-un registru comun al vieţuirii: „Vino iar în sân, nepăsare tristă/ Ca să pot muri liniştit, pe mine/ Mie redă-mă//”[13].

Ideea sufletului bolnav, a unei tristeţi care transcende generaţiile, dar şi o durere interioară resimţită acut poate fi observată în versurile: „Ce suflet trist mi-au dăruit / Părinţii din părinţi,/ De-au încăput numai în el/ Atâtea suferinţi?// Ce suflet trist şi făr’ de rost/Şi din ce lut inert,/ Că dup-atâtea amăgiri/ Mai speră în deşert? // Cum nu se simte blestemat/ De-a duce-

[12] *Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit. Corespondenţă inedită Mihai Eminescu-Veronica Micle*, Polirom, Iaşi, 2000, pp. 157-158.
[13] Eminescu, Mihai, Opere alese I, Ediţie îngrijită de Perpessicius, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 194.

n veci nevoi?/ O, valuri ale sfintei mări,/ Luaţi-mă cu voi!//”[14] Moartea ca izbăvire a durerii interioare apare şi în această invocaţie a mării, simbol al pierderii în abis.

O schiţă dintr-un poem datat 1873 (*Îmbătrânit e sufletul din mine*[15]) arată predispoziţia la depresie a poetului, oferind în acelaşi timp şi preţioase indicii biografice despre starea interioară din perioada berlineză despre care nu există prea multe informaţii: „Îmbătrânit e sufletul din mine/ Ca un bordei pustiu în iarna grea./ Unde te-ai dus, pe cari căi străine/ O tinereţă, tinereţea mea! […] Ah! toată lumea este fermecată/ De umbra unui dor … şi numai eu/ Mă furişez o umbră şi nu pot/ Să scap de ea…de mine…şi de tot!//”. Furişarea ca o umbră printr-un oraş străin, trăind anonim, cu un sentiment al însingurării şi îndepărtării, se reflectă în imaginea sufletului îmbătrânit, invocând o tinereţe pe care o simte deja pierdută (poetul are totuşi doar 23 de ani). Dar imaginea aceasta este legată mai ales de ideea unei *vieţi moarte,* imagine a netrăitului, intuiţie a unei potenţialităţi pe care sensibilul suflet eminescian o identifică în neputinţa manifestării sentimentului de durere sufletească: „Oricine-a plâns şi spune că ferice/ În lume nu-i, acela e-un nebun./ Ce ştie el ce sunt dureri când zice/ Că-ntr-al lui suflet armonii răsun –/ Căci armonie-i orice plâns aice,/ E-o împăcare plânsul…e un bun./ Cel ce nu poate plânge, acela ştie / Ce-i viaţa moartă, ce e moartea vie?//”

Perioada berlineză (1872-1874) poate fi considerată ca începutul manifestărilor latente ale unor stări ce prefaţează depresia cronicizată de mai târziu. Această perioadă cenuşie din viaţa poetului este cu atât mai puternic resimţită interior cu cât vine după perioada vieneză, perioadă fastă şi luminoasă pentru Eminescu[16]. Comparaţia între atmosfera caldă a Vienei şi atmosfera sobră berlineză a lăsat în mod sigur urme adânci în sufletul lui Eminescu. Vorbind despre această perioadă Ilina Gregori se întreabă: „A făcut Eminescu o greşeală venind la Berlin? Ar fi fost mai bine pentru el să se întoarcă după primul semestru deja în ţară? Ce îl reţinea în acest *scump oraş al Sfântului Imperiu de naţiune germană*, cum îl denumea ironic? În Berlin, oraş nou pentru el, Eminescu a fost, altfel decât la Viena, destul de singur, lipsit de anturaj ca cel al numeroşilor studenţi conaționali, care îi animaseră sejurul anterior, în capitala austro-ungară. Izolarea îi agrava desigur iritarea sau deprimarea legată de instabilitatea sănătăţii sale. Încă de la Viena Eminescu se plângea în scrisori de indispoziţii şi suferinţe care-i răsturnau programul de lucru. În primăvara lui 1874, tocmai în lunile în care i se decidea

[14] Eminescu, Mihai, *Opere alese II*, Ediţie îngrijită de Perpessicius, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 423.
[15] Idem, p. 524.
[16] G. Călinescu realizează în magistrala biografie dedicată lui Eminescu o amplă descriere a mediului universitar vienez care l-a influenţat şi format spiritual în mod decisiv pe poet.

viitorul îl ţine pe loc o paralizie a mâinii drepte. Credea el a recunoaşte în perturbaţiile care nu încetau a-l chinui, dovezile unei nefericite predispoziţii ereditare a Eminovicilor?"[17] Însă evenimentul esenţial de care se leagă starea psihică a poetului îl constituie moartea fratelui Şerban. Eşecul doctoratului este explicat de Ilina Gregori din această perspectivă: „Medic foarte capabil, cu o anumită notorietate în Berlin, dar fire închisă, slabă – cum se plângea Eminescu – , dezechilibrat în fond şi bolnav, de fapt condamnat, Şerban este, după părerea mea, unul dintre protagoniştii secvenţei berlineze, cel puţin ai finalului ei. Şi totuşi, nici unul dintre biografii de până acum nu s-a întrebat ce rol a jucat el în încurcăturile pe care fratele mai tânăr nu le putea mărturisi, nimeni nu a spus clar că îngrijirea lui Şerban la Berlin, înmormântarea lui acolo şi acoperirea datoriilor lui au însemnat pentru familie nu numai cheltuieli imense, ci şi daune morale şi un uz de credit după care Eminescu însuşi nu mai putea aştepta nimic de la sponsorii săi"[18]. Pe lângă acest eveniment dramatic, suferinţa poate să fie cauzată şi de iubirea pentru Veronica Micle pe care o cunoscuse în 1872 la Viena şi asupra căreia se proiectează idealul în iubire. De altfel, o cauză a abandonării inexplicabile a studiilor doctorale ar putea fi şi dorinţa de a fi mai aproape de cea pe care o adoră pe tot parcursul perioadei berlineze. Pe de altă parte, această perioadă poate fi considerată însă ca una fastă pentru proiectarea viitoare a operei (continuă *Avatarii faraonului Tlà,* scrie primele variante ale *Scrisorilor* şi *Glossei*) sau scrie câteva texte rămase postume (*Dacă treci râul Selenei, Privesc oraşul furnicar*).

Pe de altă parte, revenirea în ţară şi faptul că nu-şi susţine doctoratul este prezentată de George Munteanu astfel: „Maiorescu începu o metodică presiune epistolară asupra poetului, zorindu-l să-şi dea doctoratul pentru a-l putea numi profesor de filozofie la Universitatea din Iaşi. Eminescu rezistă cât rezistă, ştiind numai el că la doctorat nu se putea prezenta fără diploma de studii liceale […]. Prin mai [1874], când situaţia deveni critică, acceptă de la Maiorescu, în fine ministru, un ajutor special pentru a zori pregătirile şi a-şi da doctoratul – zicea poetul – la Iena. Asta urma să se întâmple în august. Dar când sosi scadenţa, Eminescu plecă la Königsberg pentru cercetări de arhivă cu privire la istoria românilor (de astă dată cu un nou ajutor bănesc de la Creţulescu), iar de acolo, după ce văzu că nu are acces la documente, se îndreptă, prin Polonia pe la Cracovia şi Lemberg, cu opriri prin preajma arhivelor şi monumentelor istorice de aici. Când băgă de seamă că i s-au terminat banii, îşi reluă cu

[17] Gregori, Ilina, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, 2009, p. 31.
[18] Gregori, Ilina, Op. cit., p. 33.

precipitare călătoria şi nu se opri decât la Iaşi”[19]. Imaginea acestei întoarceri neașteptate în țară suscită atenţia biografilor care nu reuşesc să înţeleagă de ce renunţă Eminescu la perspectiva unei cariere universitare şi nu-şi susţine doctoratul. O explicaţie pe care acelaşi critic o dă, ar fi aceea că „la doctorat nu se putea prezenta fără diploma de studii liceale, aşa cum nu putuse – şi nici nu încercase, firește, să-şi dea vreun examen”. Este un argument, dar e posibil ca nu situaţia şcolară să fie principalul impediment, ci starea psihică interioară marcată de evenimentele familiale (sinuciderea lui Iorgu, moartea lui Şerban), starea sănătății şi nu în ultimul rând situaţia financiară precară, care nu-i permit să-şi încheie studiile doctorale. La aceasta se adăugă şi dorinţa de a fi cât mai aproape de Veronica, pe care o consideră singura în măsură să-i ofere fericirea visată şi o viaţă liniştită. Momentul întoarcerii în ţară coincide cu o estompare pentru un timp a stării depresive, Eminescu fiind implicat (ca în tot ceea ce făcea) în funcţia de director al Bibliotecii Centrale Universitare din Iaşi, apoi ca revizor şcolar. Treptat însă, stările depresive existente latent reapar, fiind în special legate de atitudinea Veronicăi, dar şi de presiunea perioadei bucureștene. Dorinţa de liniște, invocată de atâtea ori în scrisori, pare un ideal niciodată împlinit. Dimpotrivă, activitatea epuizantă din redacţia *Timpului* îi agravează depresia. Acutizarea stărilor depresive culminează cu criza din 28 iunie 1883, pusă de specialiştii medicali ai vremii sub semnul manifestărilor unei grave maladii psihice. Vorbind despre controversa referitoare la ultimele modificări ale *Luceafărului* asupra cărora pluteşte suspiciunea că i-ar aparţine lui Maiorescu, Petru Creţia afirmă, creionând un portret al poetului din perioada care precede îmbolnăvirea: „Nimeni n-ar putea să susţină că prin mai 1883, Eminescu n-ar fi fost în stare să opereze modificarea pe care a operat-o: să anuleze câteva strofe care i-au apărut până la urmă excedentare şi să reajusteze sfârşitul, de tranziţie, al ultimei strofe. E drept că începuse să aibă destule clipe rele, de grea oboseală, de depresiune, sau, invers, de febrilitate şi de exaltare. Totuşi toate mărturiile concordă în a-l înfăţişa pe Eminescu din acea vreme, ultima a strălucirii lui, având intelectul indemn şi un bun tonus vital”[20]. Referitor la imaginea lui Eminescu în conştiinţa epocii după 1883, Iulian Costache remarcă: „Astfel, despre anul 1883, dat fiind accidentul biografic pe care îl conţine, s-ar putea spune că marchează iniţierea unui proces: cel al despărţirii de Eminescu. Deşi biologic nu dispăruse, creatorul ca atare va fi pus între paranteze. Iar pe măsură ce autorul însuşi dispărea într-o evanescenţă thanatică, avea să devină tot mai pregnant şi prezent, până la a-i înlocui persoana, un substitut

[19] Munteanu, George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, p. 184.
[20] *Eminescu editat şi comentat de Petru Creţia*, Editura Humanitas, 1994, p. 125.

identitar al acestuia: imaginea autorului”[21]. Într-adevăr, emoţia publicului este atât de mare încât treptat îl scoate pe omul Eminescu din planul existenţei, integrându-l într-un mit, care nu poate decât să-i dăuneze. Atitudinea excesiv protectoare a contemporanilor are în mod sigur efecte grave asupra stării interioare a poetului, care se vede supus indirect unui oprobriu ascuns în spatele celor mai bune intenţii.

Dacă am face un exerciţiu de imaginaţie cu detaşarea secolului XXI, la sfârşitul acestui scurt excurs despre ipostazele şi cauzele depresiei eminesciene, l-am vedea pe tânărul Mihai Eminescu tratat corect din punct de vedere medical după episodul 1883, beneficiind de calmul şi liniştea atât de dorite şi atât de des invocate în textele sale. Terapeutica depresiei pe care poetul însuşi o intuia ar fi însemnat cu siguranţă prelungirea celei mai faste perioade a creaţiei sale. Din păcate, înţelegerea îngustă, uneori răuvoitoare a contemporanilor faţă de manifestările complexe ale depresiei în cazul lui Mihai Eminescu a dus la irosirea a şase ani de viaţă şi la dispariţia prematură a poetului.

Bibliography

1. *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit. Corespondenţă inedită Mihai Eminescu-Veronica Micle*, Polirom, Iaşi, 2000.

2. Gregori, Ilina, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, 2009.

3. Călinescu, G., *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Editura Cartex, 2006.

4. Munteanu, George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980.

5. Eminescu, Mihai, Opere alese I, Ediţie îngrijită de Perpessicius, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

6. Eminescu, Mihai, *Opere alese II*, Ediţie îngrijită de Perpessicius, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

7. *Eminescu. Opere, vol. I. Poezii*, Academia Română, Univers Enciclopedic, București, 1999.

8. Costache, Iulian, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, 2008.

9. *Eminescu editat şi comentat de Petru Creţia*, Editura Humanitas, 1994.

[21] Costache, Iulian, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, 2008, p. 184.

FROM ABULIUS TO ZOTTA – COSTACHE OLĂREANU

Elena Lazăr (Burlacu)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Dacă într-o proporție copleșitoare, în opera sa (fie ea jurnal, roman autobiografic ori povestiri), elementul real nu apare nud, apare îmbrăcat, întregit, înfășurat în vălul transparent al ficțiunii, cu lucrarea „De la Abulius la Zotta", deja pătrundem pe un teren unde autorul însuși își dă undă verde libertăților sale de a prezenta adevărul pur. Pe coperta volumului său aflăm dorința autorului, ca opera să fie publicată după decesul său. Lucrarea cuprinde 281 de portrete prezentate în ordine alfabetică. Anul proiectării cărții este 1977, după această dată adăugându-se mereu noi „personaje".

Cuvinte cheie: caracterizare, adevăr, defecte, prieteni și literatură.

If in an overwhelming proportion, in his work (be it the diary, autobiographical novel or stories), the actual item does not appear nude, appears dressed, complete, wrapped in a transparent veil of fiction, with work " From Abulius to Zotta", already reach on land where the author himself shall give him the green light to its freedoms to present the purely truth. On the cover of his volume we find the author's desire, that the opera needs to be published after his death. The work includes 281 portraits shown in alphabetical order. The design year book is 1977, after this date adding always new "characters".
Key words: characterization, truth, defects, friends, and literature.

Dacă într-o proporţie copleşitoare în opera sa (fie ea jurnal, roman autobiografic ori povestiri), elementul real nu apare nud, ci îmbrăcat, întregit, înfăşurat în vălul transparent al ficţiunii (folosind în acest scop o diversitate întreagă de tertipuri proprii scriitorului, suficient dotat, atât nativ cât şi prin formaţia sa intelectuală timpurie) cu lucrarea „*De la Abulius la Zotta"*... deja pătrundem pe un teren unde autorul însuşi îşi dă undă verde libertăţilor sale de a

prezenta adevărul în nuditatea lui, odată cu dorinţa expresă ca opera aceasta să-i fie publicată postum şi nu altfel.

Acest volum exprimă o libertate la care se apare că Olăreanu visase dintotdeauna, dar care rămăsese în stadiu de dorinţă ascunsă, aflată în afund, vie, dar în stare latentă, din pricina parcursului său sinuos şi a circumstanţelor de tot felul. Volumul cuprinde 281 de portrete prezentate în ordine alfabetică, unele dintre ele numărând şi câte două sau trei figuri, acolo unde numele lor coincid, cum ar fi: „Adina I, II", „Bucur I, II, III", etc. Anul proiectării cărţii este 1977, după această dată adăugându-se, mereu, noi „figurine". Manuscrisul *De la Abulius la Zotta...* a apărut, sub îngrijirea bibliotecarului huşean Constantin Donose, la circa trei luni de la moartea lui Costache Olăreanu, în anul 2000, la Editura Timpul din Iași, cu o postfață semnată de Theodor Codreanu și conține „*sclipitoare portrete neconvenționale ale unor scriitori, oameni politici etc."*[1]

Putem considera această operă ca o replică la *Dicționarul Onomastic,* al lui Mircea Horia Simionescu, volum inedit, inclasabil generic, format din „*definiții fanteziste și fișe caracterologice hazlii, dar și din schițe și povestiri de o mare diversitate tipologică pentru care numele nu reprezintă decât un operator de inserare*".[2]

Dicționarul Onomastic reflectă o „*reconsiderare ironică și parodică a nivelului onomastic al ficțiunii, reprezentat de universul numelor*".[3]Între coperțile volumului *De la Abulius la Zotta. Portrete contemporane,* parcă se adăpostește o arcă biblică a lui Noe, unde sunt salvate numele personajelor „rupte din viață", destinate nemuririi, memoriei literare, o colecție de caractere și făpturi, un muzeu uman al amintirilor, debutând cu Abulius (nume nemaiîntâlnit până atunci) și continuând într-o ordine alfabetică. Pentru final este păstrat Zotta (nume prezent în mai toate povestirile sale despre copilărie), un personaj simpatic, colecția terminându-se într-o notă veselă, familiară.

În alt plan de idei, descoperim şi un fel de „cronică" a cărţii, având ca martor şi confesor pe unul dintre prietenii portretizaţi, căruia scriitorul îi spune, simplu, Galopenţa, personaj, foarte probabil, real dar care, la fel de bine ar putea fi unul imaginat, ficţiune uşor catalogabilă drept postmodernistă. Acest personaj, care cunoaşte mersul generării portretelor, devenind

[1] Theodor Codreanu. *Costache Olăreanu și Psihopedagogia lecturii*. În *Dacia Literară,* Nr. 6, 2010, p. 72
[2] Gabriela Gheorghișor. *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea și fetișizarea literaturii*. Editura: Muzeul Literaturii Române, București, 2011, p. 69
[3] Iulian Boldea. *Mircea Horia Simionescu- Dimensiuni ale prozei*. În *România literară*, București, Nr. 28 / iulie 2011

dublură critică, din oglindă, a scriitorului, completează ceea ce aceasta n-a reuşit să „explice" suficient în *„Avertisment*".

La reproşurile lui Galopenţa referitoare la portrete „cam inegale" şi cam prea „blânde" autorul vine cu explicaţii: „*nu e vina lui că unele portrete sunt mai extinse, altele de un rând-două, căci nu importanţa persoanei contează ci pata de culoare, inconfundabilă, pe care o lasă în urmă şi pe care portretistul o desluşeşte*"[4]. Şi aici Olăreanu, prin portretul creat, se diferenţiază în mod vizibil de confraţii lui întru specie, în portretele sale dominând ironia subtilă din care nu lipseşte nici observaţia psihologică şi nici cea morală, indicându-ne la un moment dat chiar reţeta de concepere. Se concentrează asupra persoanei respective, rememorând toate faptele şi întâmplările legate de ea. Reface apoi trăsăturile feţei, gesturile rămase în memorie, captivându-l, se conturează astfel chipul, portretul cel mai adesea, fiind perfectat prin nota ironică din final.

Referitor la „blândeţea" lor, conchide: *„Blânde (...) neblânde, portretele sunt rezultatul acelui moment de concentrare despre care am vorbit. De la unul rămâne un gest, de la altul mersul sau capul, rareori un trup întreg. Eu notez ce rămâne. Cât priveşte obiectivitatea, te contrazic. Cred că mi-am arătat îndeajuns colţii*".[5]

Chiar dacă nu sunt ale unui pamfletar declarat, portretele nu sunt mai puțin acide decât cele ale lui Tudor Arghezi, acesta fiind şi unul dintre motivele pentru care scriitorul nu a dorit să-şi publice opera în timpul vieţii, mulţi dintre cei „încondeiaţi" fiind încă în viaţă. Autorul nu se cruţă nici pe sine, recurgând la acelaşi artificiu postmodernist, intermediat de vocea umbrei lui, Galopenţa. După cel de-al 213-lea portret, Galopenţa, observă că dintre personaje lipseşte tocmai Costache Olăreanu. Acum reies clar indiciile interpretării lui Galopența ca imaginea din oglindă a scriitorului, descifrându-i „*lenea metafizică, iubirea de somn, mişcările cu încetinitorul de vieţi sufleteşti dar nu lipsite de profunzime, incapacitatea de reacţie rapidă, dar uneori prompt în hotărâri, mizând pe soluții de ultimă clipă și aflat în permanent conflict între ceea ce este și ceea ce ar dori să fie, între normă şi devierile de la normă, între vis şi realitate", etc*.[6] Asemenea lui Costache Olăreanu și scriitorul Mircea Horia Simionescu utilizează și iubește răsfățul textual: „*Mă ascund sub numele Străvoiu? Mă cheamă Panait? Răspund la numele Ieronim? Aș dori ca eu însumi să știu. Prezent întotdeauna acolo unde*

[4] Costache Olăreanu .*De la Abulius la Zotta. Portrete contemporane.* Editura Timpul, Iași, 2000, p. 196

[5] Ibidem, p. 82
[6] Ibidem, p. 197

pagina arată, nu știu nimic altceva decât că sunt de față și mor de curiozitate să știu, împreună cu cititorul, ce statut am și ce îmi rezervă destinul (aici destinul mărginindu-se a fi doar acțiune)".[7]Personajul Laerte intruchipează un scriitor al deceniului al cincilea, romancier tânăr pe ale cărui pagini se întârzie ore în șir, citind. Un singur lucru nu izbutea să învețe: „de a cuprinde totul și a nu rămâne la sertare și compartimente: că o carte se scrie, nu se confecționează".[8]

Ceea ce este interesant în opera „De la Abulius la Zotta" este diversitatea portretelor, nu numai ca dimensiune, lucru de care am fost avertizaţi la un moment dat. Această diversitate a personajelor este una dintre caracteristicile de bază, existând o constanţă în tratarea fiecăruia dintre ele, o abordare responsabilă, o diferenţă cu care este tratată oricare figurină, fie ea geniu ori simplu anonim care pur şi simplu a surprins ceva anume. Pe acest fond de egal tratament acordat personajelor, porneşte la drum prozatorul, când îşi creionează portretele, foarte atent de astă dată la nuanţe individualizând.

Un simplu nume, ciudățenia lui, poate fi pentru autor punct de plecare în zugrăvirea unui personaj, cum s-a întâmplat și în cazul primului portret închipuit de scriitor, "Abulius". Alteori, personajele îl ajută pe scriitor în demersul său portretistic, Olăreanu dovedindu-se, lucru știut și din celelalte opere, un fin cunoscător al sufletului uman, căutând mereu, "filonul de aur" din interiorul fiecăruia dar, descoperind, nu odată, reversul său.

Olăreanu, aidoma unui pictor stăpân pe al său penel și ochi, deține o"paletă" largă de culori cu ajutorul ei, surprinde universul lăuntric sau exterior al confraților cunoscuți ori necunoscuți cu o ușurință și lejeritate uimitoare.

Rămânem la ideea că "portretele" lui C. Olăreanu se pot asemăna epigramelor sau caricaturii prin esențialitatea și concizia lor, piese de rezistență pline de "esențe tari", din care finalul apoteotic și întregitor, - o sclipire a spiritului și a inimii, nu trebuie să lipsească. Portretul unui Ștefan Gruia adâncește nu numai niște ciudățenii aleatorii ale unui individ surprins într-o ipoteză la un moment dat ci și o realitate mult mai copleșitoare, înfiorătoare, care îl răvășește pe cititor, trimițând spre o lume putredă devastatoare în care se devorează om pe om, o perioadă a istoriei care ar trebui ștersa din calendar spre a nu se mai repeta. Aici nu mai este vorba de un fizic dezagreabil care șochează ochiul ci de mult mai mult: omul pus în "lumină" de propriile lui fapte. Personajul Gruia este considerat capul torționarilor, a celor care au subminat și

[7] Mircea Horia Simionescu. *Licitația*. Editura Albatros, București, 1985, p. 25
[8] Mircea Horia Simionescu. *Dicționar Onomastic*. Editura Humanitas, București, 2008, p. 517

prăbușit ceea ce alții înaintea lor construiseră. Acești torționari, încă plimbându-se printre noi, mai există. Autorul publică opera postum, punându-se la adăpost de eventualele repercusiuni ale acestor dinozauri trăitori, conștient de puterile lor malefice, de punțile întunecate, pe care le aruncă asemenea zmeilor din basme în urma și înaintea lor.

Prozatorul nu rămâne (cum era de așteptat!) insensibil sau indiferent la eternul feminin, un univers pe care l-a sondat încă de timpuriu. De netrecut cu vederea sunt rândurile închinate Icăi, o persoană plină de candoare, care prin aerul său distrat și farmecul irezistibil rezonează la unison, parcă cu coarda sensibilă a autorului. Pierdută în anonimat, Ica se bucură nesperat de simpatia totală a autorului, care se citește printre rânduri. Nu putem afirma acest lucru și despre Ana Blandiana. Acestei figuri marcante a timpului C. Olăreanu îi oferă mult mai puțin spațiu deși nu te-ai fi așteptat. Ba, mai mult, ai senzația că autorul o ia puțin peste picior așa că decizia lui ca aceste portrete să vadă lumina tiparului doar după moarte se pare că a avut o motivație mai mult decât clară. Procedând astfel, scriitorul ar fi avut, evident, parte de tot atâtea procese, câte personaje ”pe funcții” ar fi deranjat verbul său:

”*Acuma Blandiana asta e interesantă în primul rând ca femeie. Aș zice că e voluptoasă, dacă nu mi-ar fi teamă că cineva m-ar putea acuza de lipsa simțului poetic. Când își citește versurile ai senzația că te afli cu ea în pat și că în ureche auzi șoaptele unei femei nesătule. De altfel, am controlat lucrul ăsta pe fețele bărbaților din sală. Toți aveau ochii închiși și murmurau cuvinte dintru-un ”Imn pâinii” sau așa ceva, cu gândul aiurea, în orice caz, nu la grâne și nu la franzele”.*[9]

Concluzia este inevitabilă: ”portretele contemporane”arată o față incomodă și uimitoare a lui Costache Olăreanu destul de bine ascunsă în jurnal și în tablete. Dar, ”*din colode convergența ficțiunii cu voința se conturează o amplă panoramă a epocii cu actorii și regizorii aflați la vremea judecății. ”De la Abulius la Zotta” este în egală măsură, un document artistic inedit și unul istoric*”[10], precizează Theodor Codreanu.

Ion Bogdan Lefter consideră că pentru „zvonistica” literară „*care se pornise nu demult, ele sunt dezamăgitoare: prea puține și scurte! Aspectul de ansamblu rămâne cel cunoscut: sunt paginile aceluiași Costache Olăreanu-târgovișteanul, miniaturist rafinat, stilist de clasă, observator afectuos al realității cotidiene*”.[11] Graba cu care a fost tipărit volumul a dat naștere „improvizației” și greșelilor de culegere a textului, unele portrete inedite, așteptate lipsesc. Cu

[9] Costache Olăreanu, op. cit., p. 28
[10] Ibidem, p. 203
[11] Ion Bogdan Lefter. *Primii postmoderni: Școala de la Târgoviște*. Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 184

toate aceste rigori ale textologiei încălcate, opera se citește cu încântare, delectare, savoare și ușurință. Savoarea portretelor în cuvinte „*egalează hazul caricaturilor din linii și culoare ale lui Ștefan Popa –Popas. Cu deosebirea că aici efectul nu se diminuează dacă nu cunoști persoana în cauză. Portretele contemporane sunt de fapt, personaje care au populat spațiul nedefinit dintre viața și ficțiunea scriitorului Costache Olăreanu"*.[12] Mai adăugăm noi că este o scriere veritabilă ce întregește prețioasa panoplie a scriitorului.

BIBLIOGRAFIE

1. Boldea, Iulian. (2011). *Mircea Horia Simionescu- Dimensiuni ale prozei*. În *România literară*, București, Nr. 28 / iulie 2011.

2. Chivu, Marius. (2001). *Lectura la zi: Jurnalul de portrete.* În *România Literară,* Nr. 44.

3. Codreanu, Theodor.(2010). *Costache Olăreanu și Psihopedagogia lecturii.* În *Dacia Literară,* Nr. 6.

4. Gheorghișor, Gabriela. (2011). *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea și fetișizarea literaturii*. Editura: Muzeul Literaturii Române, București.

5. Lefter, Ion Bogdan. (2003). *Primii postmoderni: Școala de la Târgoviște*. Editura Paralela 45, Pitești.

6. Olăreanu, Costache. (2000). *De la Abulius la Zotta. Portrete contemporane*. Editura Timpul, Iași.

7. Simionescu, Mircea Horia. (2008). *Dicționar Onomastic.* Editura Humanitas, București.

8. Simionescu, Mircea Horia. (1985). *Licitația.* Editura Albatros, București.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652

[12] Marius Chivu. *Lectura la zi: Jurnalul de portrete*. În *România Literară,* Nr. 44, 2001

DENIAL AND DECONSTRUCTION IN THE AFRICAN NOVEL OF DISILLUSIONMENT

Daniela-Irina Darie
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The mid-60s represented a turning point in West African fiction. The social and political themes gave place to moral and spiritual dimensions. The Interpreters, included in this corpus of narratives (1965), is considered, as Abiola Irele and Simon Gikandi maintained, a key text for the rupture of African imagination from its cultural reservoir, informing and amplifying a deep spiritual and social disintegration. As viewed by its critics, The Interpreters, a novel of disillusionment, reflects Soyinka's endeavor to assume aesthetic risks and challenge his audience/readers. Never satisfied with "unrelieved competence", as the scholars define his dedication to summoning the eclectic cultural background, which shaped the author's writing, his first novel reveals a certain „extravangance" in strategy and a dire bravety of the words put in use. From another perspective, Soyinka's first novel is a socio-political satire, in which, as Kinkead-Weekes remarks, the author uses the various channels of societal interpretation as a critique of the Nigerian social becoming. Undeniably one of Soyinka's main target remain the African society and its vicious and corrupted mores, but the author wants to go beyond this critique of his times, in order to reach an understanding of the forces forging this society: history, tradition, the individual's psyche, the sense of community, and social cohesion. The accent remains on the individuals and his development in response to a social cause, and the multifaceted understanding of the world the interpreters inhabit stands as a proof that the African intellectual, educated in Western schools and belonging as such to an elite, must return to his country and try to effect a change. His attempt remains, at least in Soyinka's novel, an aborted ideal, the result of a process of hybridization whose practicality remains to be proven.

Keywords: social disillusionment, social cohesion, cultural hybridization, myth, social prototype

Soyinka wrote his novels in what Ngaboh-Smart called "the post-Afrocentric zone", "a zone of the most complex, challenging, and dynamic conceptions of difference", that seeks to undo the "excessive Manichaeism"[1] of Afrocentric discourse. This zone denied the

[1] Francis Ngaboh-Smart, „Re-narrating the nation: Soyinka's The Interpreters." *Journal of Postcolonial Writing* 46.1 (2010): 42-52. 10 martie 2015. http://dx.doi.org/10.1080/17449850903478163, p. 42.

reductionism of classical Negritude, in which the Francophone writers Aimé Césaire and Leopold Senghor advanced an essentially „black" African nature and psychology, characterized by the refusal to acknowledge the influence the process of colonization inherently had upon the culture of the region. Soyinka pointed out that his view of the African world envelopes "precission machinery, oil rigs, hydro-electricity, my typewriter, railway trains (not iron snakes[2]), machine guns, bronze sculpture".[3] Writing about past and present, African writers are by tradition also teachers. They represent the conscience of the society, and the cultural product must be based on analyzing social and political practices, signalizing the transgressions and attempting "to change the transgressors of sociopolitical ethics and morality into positive agents in society".[4]

A strong sense of community shapes the African worldview and transforms the individual in an active participant in the societal processes, which the writer must translate in "the ideal of social solidarity".[5] This is the core of Soyinka's philosophy in *The Interpreters* and *Season of Anomy*, as in the works of Ngugi and Achebe, to name two of the most important African writers of the postcolonial period.

Another feature of the African literature resides in the role the supernatural plays in the life of the characters, reproducing "the whole psychic atmosphere… filled with belief in… mystical power".[6] This dimension becomes a major axis in developing a narrative, which must endorse spirits, gods, ancestors and their influence upon the life of the living with a potential of social regeneration. Any failure to observe this relation brings punitive actions from the spiritual space, triggering imbalance and social turmoil. The relation with God in African philosophy is not governed by the dichotomy God-humans, and not reduced to it. The strong belief in the universality of the law includes God, as part of the world.

Another dimension refers to the ancestors. On the one hand, the ancestor is endowed with the attributes of a deity, revered, honored and object for the awe of past customs. On the

[2] A paraphrase of the faimous 'iron birds' of the Hollywoodean pictures presenting the African 'savage'. See "Bwana, bwana me see big iron birds" (cf. Ashcroft et al., p. 128).
[3] Wole Soyinka, p. 38, qtd. in Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen. „Theory at the Crossroads. Indigenous theory and post-colonial reading." Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London-New York: Taylor & Francis, 2002. 58.
[4] Tanure Ojaide, „Modern African Literature and Cultural Identity." *African Studies Review* 35.3 (1992): 43-57. <http://www.jstor.org/stable/525127>, 44.
[5] Mazisi Kunene, *The Ancestors and the Sacred Mountain*. London: Heinemann, 1982, xvi.
[6] Mbiti, John. *African Religions and Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1969, 197, qtd. in Tanure Ojaide, op. cit., p. 47.

other hand, he is also a man, taking his place in the history of the social nucleus, and bringing with him his personal view of justice and truth. As Coetzee and Roux underlined:

The thinking is hierarchical, with God at the apex and extra-human beings and forces, humans, the lower animals, vegetation and the inanimate world, in this order, as integral parts of one single totality of existence.[7]

The effect is that the punitive action of gods touches the entire hierarchy down to the base. As a result, the balance is perturbed, and there must be a redemptive act to annul the transgression. So, in interpreting the African culture, one must take into account this complex existential fabric. Literature, especially the literature of the second generation of African writers, reflects this multileveled perspective upon the meaning of life.

Another dimension of African culture, expressed in the works of major writers, including Wole Soyinka, is the sacred bond between the African and his land. The land is the place gods look upon, of birth and death that define the living, in other words, the ownership of a piece of land means respect, honor, human dignity. This is the reason why the departure from the land for the adventure of the city brings alienation, loss of meaning and moral decay.

The temporal dimension is relevant for African writing, for the cycle of death and birth creates the guideline in understanding the development of a character and his meaning. Far from being a static probing into the African psyche, they are based on a flow of ebbing waves, which always return to their matrix.

From these few features, far from exhausting the complexity of African culture, we may draw the conclusion that this culture is "more socialized than based on individual psychology"[8]. Maybe in this resides its deep humanism and hard-core belief in the future. Within this culture, the narrative constitutes one form in which African writers must voice the ordeals of their people. In *Myth, Literature, and the African World*, Soyinka defined such a "literature of a social vision":

A creative concern which conceptualizes or extends actuality beyond the purely narrative, making it reveal realities beyond the immediately attainable, a concern which upsets

[7] Coetzee, P.H. și A.P.J. Roux, *The African Philosophy Reader*. New York-London: Routledge, 2003, p. 197.
[8] Tanure Ojaide, op. cit., p. 56.

orthodox acceptances in an effort to free society of historical or other superstitutions, these are qualities possessed by literature of a social literature.[9]

The creative act is not individual, maintains Soyinka, it is socially prone and needs to find its justification in the alteration of social mores. This is in keeping with the didactic valence of African art in general, but in Soyinka's case, it doesn't merely teach social values, it also calls for action in modifying them according to the new social realities.

An important aspect of Soyinka's writing, which can be recognized in all his works, is the accent on the need to create a literature, and by extension, a culture rooted in African myths, expressed through African ritual (masquerades, songs and dances), but not one transfixed by it.

Colonialism and its subsequent aftermath created a rich field of re-evaluations for the African culture. The products of this fragile and unsure material gave birth to "explorations of the rifts and continuities between oral and literate worlds and as interpretations of African societies which perform contesting and contested intertextual and *intra*-textual evaluations."[10]

Considered by some critics "[a] mythologically complex but politically simplistic novel",[11] a collection of "marginal figures who inhabit neither/nor states",[12] a bridge between social satire and intellectual commitment that „captures vividly the decadence and sterility of the contemporary social and political setup in many African countries",[13] *The Interpreters* is highly informed by its context. A "Novel of Disillusionment", it analyses the social network of causalities and consequences with the keen eye of a narrator who knows that action must be taken, but doesn't know how.

In writing *The Interpreters*, Soyinka creates meaning through actions and dialogue, rather than narrative. This "Jamesian technique of the dramatized perspective"[14] elicits the sense of a theatrical space, moving between different times and spaces without causal

[9] Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 66.
[10] Kadiatu Kanneth, *African Identities. Race, Nation and Culture in Ethnography, Pan-Africanism and Black Literatures*. ondon: Routledge, 1998, 21.
[11] Wright, Derek. „Obi Maduakor. Wole Soyinka: An Introduction to His Writings. Review." *Research in African Literatures* 21.2 (1990): 109-113. http://www.jstor.org/stable/3819284, p. 112.
[12] Crehan, Stewart. „The Spirit of Negation in the Works of Wole Soyinka." *Research in African Literatures* 21.4 (1990): 15-31. http://www.jstor.org/stable/3819319, p. 27.
[13] Shatto Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*. London: Heinemann, 1977, p. 66.
[14] M. Mathuray, „Intimacies between men: modernism, African homosexualities and masculinist anxieties in Wole Soyinka's The Interpreters." *Journal of Postcolonial Writing* 50.6 (2014): 635-647. 24 05 2014. http://dx.doi.org/10.1080/17449855.2014.929294, p. 636.

associations among the episodes. This type of writing points to *The Interpreters*' belonging to what Simon Gikandi called "the high modernist moment" of African literature, marking the reshaping and reinvestment of an earlier European literary modernist moment. Nevertheless, we see at work elements of realism, such as the minute description of Joe's flat, from the "few fussy pieces on the piano", Buddha's figure, to the "Design Centre coffee table," "two candle sticks on the piano," and "cubist designs on tiny cushions", "a remote world, ponderous and archaic."[15] This juxtaposition of techniques, coupled with abrupt changing of worlds, from the mythical intaglios of sacrifices and prayers, to the mundane encounters in Lagos society, may contribute to the complexity and difficulty of this novel, and critics such as Derek Wright felt compelled to underline that

> Soyinka's extraordinary Menippean mélange of mystic-satiric and realistic-fantastic styles produces some jarring modal switches… and creates uncertainty about the exact register in which some of the characters are to be regarded.[16]

As Biodun Jeyifo explains, the most powerful narrative technique employed by Soyinka in *The Interpreters* "is that of an effective, powerful animation of a large cast of characters and personalities as a human backdrop to the individuation process of the young protagonist of the narrative".[17] And Soyinka is ironic not only in analyzing the post-colonial Nigerian society at large, but, and maybe especially, the views of his interpreters, because, as part of Soyinka's scholars maintain, his first novel advances as its unifying theme "the intellectual and his responsibility in a new nation";[18] for others, *The Interpreters* constitutes an analysis of "the human situation in modern Nigeria".[19] This diversity of opinions stands for the complexity of the novel, and its diversity of interpretative modalities.

The same difficulty one encounters in the attempt of placing Soyinka' first novel within a literary current. Its publication was greeted by critics as a critique of the postcolonial state,

---

[15] Wole Soyinka, *The Interpreters*. New York: African Publishing, 1972, 188.
[16] Derek Wright, *Wole Soyinka Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1993, p. 123.
[17] Jeyifo, Biodun. *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 193.
[18] Juliet Okonkwo, „The Essential Unity of Soyinka's The Interpreters and Season of Anomy." *African Literature Today* 11 (1980): 110-21, qt. in Kumar, Vijay. „'Form'ing Metaphor: The Interpreters." *The Writer as a Myth Maker. South Asian Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. Bernth Lindfors și Bala Kothandaraman. Trenton-Asmara: Africa World Press, Inc., 2004. 174.
[19] Eldred Durosimi Jones, *The Writing of Wole Soyinka*. London: Heinemann Educational Books Ltd., 1973, qtd. in Kumar, loc cit.

as one of the so-called novels of "post-independent disillusionment".[20] For example, analyzing Achebe's *Anthills*, Simon Gikandi considered that the nationalist narrative was unfit for arresting the changes in a post-colonial society. A nationalist narrative, as he underlined, was created on the assumption that the truth of the nation was unique and shared by all the members of the social scene. Nevertheless, "in the postcolonial moment we must embrace the heterogeneity of the nation or 'the different voices and functions we play in our societies'".[21] These different voices are given individual force in Soyinka's *The Interpreters*, in which Nigeria is re-narrated, not only to point out the realities of the moment, but also to recall and annul its clearly cut national boundaries, in order to adapt them to a less clearly-cut social mold.[22] In *The Interpreters*, Soyinka allows the participation of a multitude of narrative voices, each of them expressing a paradigm and an ideology. The result is this sometimes confusing "jumps" from one character to another, from one time point to another, accounting "for the novel's complex interpretive positions".[23]

Gerald Moore states that *The Interpreters* is "the first African novel that has a texture of real complexity and depth"[24]. The complexity is created by Soyinka's escapes from a time to another, from a history to another. As Jones underlined, the depth resides in the „dense interlocking of psyches, motives and incidents." The language, in its flowing syntax, makes use of a special imagery, a complex texture of words, creating a sense of magic poetry. This contiguity with the poetic language brought Soyinka harsh criticism from critics like Biodun Jeyifo, who underlined that: "The novel makes little concession to a culturally and ideologically conditioned expectations of readers for narrative continuity, causality and coherence."[25]

The chronology of the novel spans on no more than three days and nights, not very sharply delineated, with nights emerging naturally off days, in a dramatical rhythm. As an example, between the first scene of the novel, in the night-club in Lagos, and the funerals of Sir Derinola and of the elder of Lazarus' church, merely 24 hours pass, and the first seven chapters of the novel.

[20] Francis Ngaboh-Smart, *op. cit.*, p. 42.
[21] Simon Gikandi, *Reading Chinua Achebe*. London: Currey, 1991, p. 130.
[22] Homi Bhabha, „DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." *The Blackwell Reader in Contemporary Social Theory*. Oxford: Blackwell, 1999. 211-219.
[23] Francis Ngaboh-Smart, *op. cit.*, p. 43.
[24] Moore, Gerald. „The Interpreters. Review." *The New African*, qtd. in Eldred Durosimi Jones, op. cit., p. 155.
[25] Biodun Jeyifo, op. cit., p. 174.

In a typically modernist fashion, the novel shifts rapidly and often disjunctively between different time periods and spaces, with little or no causal connections established between the various episodes. Also, analeptic and episodic narration abounds, and satirical engagement with the phenomenal world clashes with long diatribes of absurdist philosophy and existentialist angst. *The Interpreters* ([1965] 1970) is typical of what Simon Gikandi calls "the high modernism" of African literature,[26] which signaled "an appropriation and retooling of the experimental literary strategies of an earlier European moment".[27] One of the critics of this novel maintained that the opening of the novel, with its presentation of characters without history, in unforeseeable switches between present and past, is a mark of Soyinka's lack of experience "in the art of fiction", that the writer tries "to assess and relate a number of widely differing personalities who are all introduced in the first few pages".[28] Nevertheless, Soyinka's focus is on characters, on their becoming through history and because of it. And as such, the use of flashbacks provides the material for the self-definition of the author's characters. As Mark Kinkead-Weekes underlines, "by plunging without warning from the 'present' to the 'past', we become aware of a dramatic contrast. This is the dramatist's art of juxtaposition rather than the historical novelist's art of explanation",[29] and Soyinka forces the reader to question exactly this relation between past and present.

Engaging the literary strategies of this period, Soyinka, like other representatives of West African literature such as Ayi Kwei Armah, Kofi Awonoor, Christoper Okigbo and Ama Ata Aidoo,[30] resorts to such a modernist aesthetics in order to pass beyond the cultural nationalism heavily based on the process of national acknowledgment as advanced by Cesaire and Senghor. The assertion of the African's qualities, of his Negroness, is justified by the repudiation of "the assimilating process, the implication that the African is a kind of inferior European".[31] Activating a balance of racial concepts, the initiative became restrictive when it came to serve as a basis for African creation. On a social level, it succeeded in effecting a

[26] Simon Gikandi, „Nuruddin Farah and Postcolonial Textuality." *World Literature Today* 72.4 (1998): 753-758. 25 march 2015. <http://www.jstor.org/stable/40154266>.
[27] Mark Mathuray, „Intimacies between men: modernism, African homosexualities and masculinist anxieties in Wole Soyinka's The Interpreters." *Journal of Postcolonial Writing* 50.6 (2014): 635-647. 24 05 2014. http://dx.doi.org/10.1080/17449855.2014.929294, p. 636.
[28] James Moore, *Wole Soyinka*. New York: Africana Publishing Corporation, 1971, p. 79.
[29] Mark Kinkead-Weekes, „The Interpreters - A form of criticism." *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Boulder, Colorado-London: Lyenne Rienner Publishers, 1996, pp. 219-238.
[30] Mark Mathruay, op. cit., p. 636.
[31] J. Povey, „Contemporary West African Writing in English." *World Literature Today* 63.2 (1989): 258-263. 26 November 2014. <http://www.jstor.org/stable/40144828>.

rebalance of worn-out racial concepts. However, when Negritude became the basis for advancing appropriate themes and attitudes for African writers, it proved its rigid limits. Soyinka opposed to such an approach, and his belief that "a tiger does not proclaim its tigritude, he pounces" is enough proof of his desire to bring into the African writing some of the narrative strategies of the West world.

In *The Interpreters*, such Western techniques, as the fragmentation of the discourse and the temporal lapses and fractures, constitute a symbol for the "disillusionments in postcolonial Africa, the discontinuities of the (post)colonial state, its arbitrary regimes of power and uneven modernity."[32]

As Ngaboh-Smart underlined, Soyinka's oeuvre was placed „within the post-Afrocentric, since disillusionment with the Nigerian nation is often seen as the sole subject matter of *The Interpreters*".[33] Biodun Jeyifo, one of the most insightful analysts of Soyinka's works, wrote:

The weight of the narrator's portentous negative indictment of the new post-independence age is validated by Soyinka's meticulous and imaginative attentiveness to the impact of the moral order of the new elite on the inner, psychic lives of the 'interpreters' and other finely drawn characters…"[34]

Soyinka scrutinizes his characters' minds with intent, the image seen through the eyes of memory are vivid, as in Egbo's recalling of the past river journey, in Sekoni's dream of becoming a creator for his nation, in Kola's musing on his "Pantheon", to mention only a few of the instances in which Soyinka describes social trauma through the literary discourse.

Soyinka's option in matter of characters is toward types considered essential for the emergent state, intellectuals with the means and the desire to accommodate to the tremendous changes brought by post-colonialism. At the same time, these intellectuals are marginalized, either by their choice, in their keeping the distance from the corruption, the materialism and the political tendency of their Nigerian elite, or by their alienation from the social intercourse. Educated in Western schools and belonging as such to this elite, they return to their country to

[32] Mark Mathuray, op. cit., pp. 636-37.
[33] Francis Ngaboh-Smart, pp. 175-176.
[34] Biodun Jeyifo, op. cit., p. 176.

effect a change. Their attempt remains, at least in Soyinka's novels, an aborted ideal, an accomplished hybrid whose practicality still claims recognition.

As Derek Wright underlines:

In practice, however, they are excluded from real power, and their reformist zeal is blocked by time-serving editors, vested monopoly interests, the rival piracies and chicaneries of traditional rulers in the creeks of the Niger delta (only marginally less disreputable than their urban counterparts), and a preposterously anglicized academic establishment. In its frustration, the group turns it *[sir]* abrasive honesty and satiric eye for the phony and disingenuous upon this latter elite of "new black *ayinbos",'* on its social pretensions, vulgar philistinism, and hypocrisy[35]

As we have seen, each of these interpreters sees himself as an ideal of a new nation, a nation formed and ruled by artists, philosophers and scientists. But if in their separate undertaking, each character sometimes achieves a measure of balance, together, as in the creation of a nation, fail. In small numbers, this collection of geniuses, as everywhere in history, functions well, but at the scale of a nation, their different views of life, their divergent frames of mind and their personal interrogations, even if they are mediated by a godlike figure as we have seen in *The Interpreters*, still remains without closure. The link between all types of interpretations Soyinka proposes, through art, through politics, through education, remains the past, ruptured, denied, or re-evaluated, the past Egbo wants extinguished:

It should be dead. And I don't just mean bodily extinction. No, what I refer to is the existing fossil within society, the dead branches on a living tree, the dead runs on the whole.[36]

The interpreters, as intellectuals, have the potential to inhabit the space for social and cultural" transitions, as Soyinka defined the concept of transition in *Myth, Literature, and the African World*: "The fourth area of existence",[37] "psychic sub-structure and temporal subsistence, the cumulative history and empirical observations of the community", "the matrix of death and becoming" (142), "the realm where past, present, and future come together".[38]

[35] Derek Wright, op. cit. 1993, p. 112.
[36] Wole Soyinka, op. cit., 1972, p. 120.
[37] Wole Soyinka, *op. cit.*, 1990, p. 26.
[38] Francis Ngaboh-Smart, op. cit., p. 44.

The lack of direction that haunts the Nigerian society certainly qualifies it for these definitions. And if their society is this fourth area of existence, this means that the interpreters are functioning in this "abyss of transition," being endowed with the potential to find the missing social direction. This amounts to the desire of the individual to plunge into the abyss of past, history and mythology, in order to alleviate his sense of disillusionment in the very heart of the mythical source. As Soyinka underlines: "Man is grieved by a consciousness of the loss of the eternal essence of his being and must indulge in symbolic transactions to recover his totality of being".[39] And this loss can be translated, maintains Soyinka, "[…] in terms of race origination, uprooting, wandering and settling".[40]

We see Soyinka's interpreters in their search for means of bridging this abyss, and, as Ngaboh-Smart point it, "the mode of bridging the fragmentation, transition, becomes a metaphor for contemporary human struggle".[41] This bridging could emerge only from a closely examination not only of their society's evil mores, but also from discovering what is relevant and what is irrelevant in the voices of their nation.

Gerald Moore argues that "the common concern of the interpreters is with discovering their real natures within the great canvas which Kola, one of their numbers, is painting".[42] But beside Kola's Pantheon, there are numerous other sources around them which could help them in figuring out what role to play outside the mythical district of the canvas. Such a source is Sekoni's "Wrestler," which expresses, if it was to be correctly read, their moral obligation to find the power in them to attack the putrid society through deed, and not through words, or paintings.

Kola's painting is, indeed, a mode of interpretation, in which the main characters in the novel find their correlate in the mythic realm. Each of them is endowed with he prerogatives and the powers of the god they embody. It seems that depends on them, and only on them, to make use of these powers. The potential remains unfulfilled, in the painting, as in the reality. Ironically, Soyinka's interpreters are as useless, at least for their Nigeria, as the figures represented on the canvas.

The Interpreters is considered "a novel of Disillusionment", the disillusionment of a generation, of newly freed Nigeria, with hopes and illusions, of course, of creating a social

[39] Wole Soyinka, *op. cit.*, 1990, p. 39.
[40] Idem, p. 144.
[41] Francis Ngaboh-Smart, op. cit., p. 44.
[42] Gerald Moore, *op. cit.*, 1971, pp. 78-79.

identity on their proper African conscience. For our author, to be an intellectual means to take upon your shoulders the task of shaping this identity, of channeling the forces of the Nigerian nation and transform them in a wrestler with "taut sinews, nearly agonizing in excess tension," in "a bunched python",[43] which should bite in the flesh of corruption and philistinism of its vicious rulers.

Soyinka's interpreters give us no answers. Surprisingly, instead of being united by Sekoni's death, they tend to drift apart, taking refuge in art, in ordinary living or in useless philosophies. It's more than obvious Soyinka's perception of Nigerian intellectual elite, struggling to create meaning, but not investing the meaning in the construction of a so much needed identity.

The novel's lack of finality speaks for Soyinka's mistrust in his fellow intellectuals in actively engaging in the construction of the new Nigeria. Not even art seems capable of creating meaning from the political and social chaos in which Soyinka's country seemed to submerge in the post-colonial period.

Soyinka's first novel includes many interpretations. As we have seen, there are two groups of interpreters: the group of official exponents, who transform their right in means of achieving wealth, and social positions, with the total disregard of the realities of the Nigerian people; the second group of interpreters tries to imitate the mores of the Western colonialists, envisioning mimicry as a means of achieving a Nigerian identity defined by its resemblance to a foreign culture. Both approaches are considered dangerous by Soyinka, because they bring alienation from what constitutes Nigeria's authenticity. The interprets fail in achieving that degree of meaningfulness required by the construction of a social identity. Their rupture with the past, in Egbo's case, their visionary, but individual attempt, as in Sekoni's case, or their art as a substitute for the real world, with its complex and challenging problems, do not yield practicality in solving the question of Nigerian identity.

Soyinka's interpreters are invested with a double function. On one level, they interpret the meaning of the social events they witness, and on a second level, they symbolize different perspectives of Ogun, Soyinka's patron god: the creative principle, through Sekoni, the destructive valence, through Egbo, and the possibility of linking the world of the ancestors and gods with the world of the mortals, through Noah or Lazarus.

[43] Wole Soyinka, *op. cit.*, 1972, p. 99.

Soyinka's society is ruled by corruption, decay and a marked desire to imitate the Western ways. This imprint of the colonial period is difficult to erase, as Soyinka maintains, but a society should not fight against such an influence; instead, it should learn and assimilate the social and technological benefits. Any encounter between different cultures, through the clash it provokes, opens avenues of re-evaluation, of reconstruction for both cultures. And this is a message the interpreters fail to transmit, even if they recognize its meaning. In this resides the disillusionment of Soyinka's novel, in this failure to assist in their society's adaptation to the new post-colonial context.

In this undertaking, the intellectual is in the best position to enforce such a change. Artist, journalist, writer or inventor, he possesses the means and the characteristics to outline a social strategy and to transmit it to his nation. Such a strategy must take into account not only the actuality, symbolized by technology, free choice, and the right to a modern education, as represented by the young unnamed student, but also the African tradition, which ensures the balance between the force of history and the storminess of the present.

Together with Chinua Achebe, Ngugi wa' Thiongo, Ayi Kwei Armah, and Buchi Emecheta, to name just a few of the African writers of the second generation, Wole Soyinka fights the disillusionment, the degradation of his country, the perils on the way to social recovery, implying that an autonomous social identity may well be beyond the single definition of a register of values, addressing maybe equally to itself as historically determined, as to the social Otherness, politically imposed, rejected but whose influence African history cannot deny.

REFERENCES

1. Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen. „Theory at the Crossroads. Indigenous theory and post-colonial reading." Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London-New York: Taylor & Francis, 2002.

2. Coetzee, P.H. și A.P.J. Roux, *The African Philosophy Reader*. New York-London: Routledge, 2003.

3. Crehan, Stewart. „The Spirit of Negation in the Works of Wole Soyinka." *Research in African Literatures* 21.4 (1990): 15-31. <http://www.jstor.org/stable/3819319>.

4. Gakwandi, Shatto. *The Novel and Contemporary Experience in Africa*. London: Heinemann, 1977.

5. Gikandi, S. „Nuruddin Farah and Postcolonial Textuality.” *World Literature Today* 72.4 (1998): 753-758. 25 march 2015. <http://www.jstor.org/stable/40154266>.

6. Jeyifo, Biodun. *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*. New York: Cambridge University Press, 2004.

7. Jones, Eldred Durosimi. *The Writing of Wole Soyinka*. London: Heinemann Educational Books Ltd., 1973.

8. Kanneth, Kadiatu. *African Identities. Race, Nation and Culture in Ethnography, Pan-Africanism and Black Literatures*. London: Routledge, 1998.

9. Kinkead-Weekes, Mark. „The Interpreters - A form of criticism.” *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Boulder, Colorado-London: Lyenne Rienner Publishers, 1996.

10. Kumar, Vijay. „'Form'ing Metaphor: The Interpreters.” *The Writer as a Myth Maker. South Asian Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. Bernth Lindfors și Bala Kothandaraman. Trenton-Asmara: Africa World Press, Inc., 2004. 171-82.

11. Mathuray, M. „Intimacies between men: modernism, African homosexualities and masculinist anxieties in Wole Soyinka’s The Interpreters.” *Journal of Postcolonial Writing* 50.6 (2014): 635-647. 24 05 2014. <http://dx.doi.org/10.1080/17449855.2014.929294>.

12. Mbiti, John. *African Religions and Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1969.

13. Moore, Gerald. „The Interpreters. Review.” *The New African*.

14. —. *Wole Soyinka*. New York: Africana Publishing Corporation, 1971.

15. Ngaboh-Smart, F. „Re-narrating the nation: Soyinka’s The Interpreters.” *Journal of Postcolonial Writing* 46.1 (2010): 42-52. 10 martie 2015. <http://dx.doi.org/10.1080/17449850903478163>.

16. Ojaide, Tanure. „Modern African Literature and Cultural Identity.” *African Studies Review* 35.3 (1992): 43-57. <http://www.jstor.org/stable/525127>.

17. Okonkwo, Juliet. „The Essential Unity of Soyinka's The INterpreters and Season of Anomy.” *African Literature Today* 11 (1980): 110-21.

18. Povey, J. „Contemporary West African Writing in English.” *World Literature Today* 63.2 (1989): 258-263. 26 November 2014. <http://www.jstor.org/stable/40144828>.

19. Soyinka, Wole. *The Interpreters*. New York: African Publishing, 1972.

20. Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

21. Wright, Derek. „Obi Maduakor. Wole Soyinka: An Introduction to His Writings. Review." *Research in African Literatures* 21.2 (1990): 109-113. <http://www.jstor.org/stable/3819284>.

22. —. *Wole Soyinka Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1993.

TONI MORRISON'S BELOVED - AN ECOFEMINIST APPROACH

Dragoș Osoianu
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: This paper aims to explore Toni Morrison' Beloved through ecocritical lenses, to destabilize the cultural oppositions master - slave, white - black, man - woman, and to find an affinity of the human domination over nature with the male domination over his female counterpart. The main character of this novel, Sethe, is trying to restore her natural self-identity by reimagining and translating her former passive body into an active one, which possesses agency and the power of narration. Thus, from an object of exploitation and forgotten history, she becomes the subject of her own sexual and maternal desires, and she accomplishes to reunite the past with a promised future. Her symbolic body is felt as a home where her own actions could be taken with dignity and ownership; her body becomes ecological, meaning that the fluid discursive agency of the patriarchal and racial domination is negotiated and reconstructed within the context of the civilized white man domination over the wild nature. The oppositions related to race, gender, society and nature ought to be overcome in order to establish an ontological and epistemological equilibrium between a white patriarchal society and a culturally racialized and gendered nature, between identity and alterity.

Keywords: body, home, identity, ecofeminism, Beloved

Introduction

Written in 1987, Toni Morrison's *Beloved* is a postmodernist and magical-realist novel whose plot takes place after the American Civil War, during the Reconstruction era. It focuses on the issue of slavery with a special concern on the power of love, memory or history, race, gender, class and nature. Sethe is the main protagonist, a proud black woman who has tried to escape from the social constraints in which a woman of color had to live and behave. However, her most important moral feature is the love for her children, in this sense, the protection from physical, emotional and spiritual trauma representing an existential priority. The memory of a life infused with suffering and abuses, the hovering of slavery, the intensive desire for freedom and the extreme love led Sethe to wish the death of her children. The inner cause of this

apparently act of sadism relates to an eagerness for freeing her children from the expected social enslavement and the material and psychological ordeals to come.

The act of killing is not isolated from the rest of the plot and has traumatic consequences on Sethe's psyche, her troubled mind being haunted by regrets and memories. Another affect, associated also with the relationship between the white male oppressor and the black female oppressed, consists in an identitary crisis, in which the idiosyncratic and group identities are fragmented and segregated. This fragmentation occurs when the individual is culturally and socially alienated from oneself, one's life being constructed by another, alienated from a social group, one's gender or racial behavior being forcedly segregated from individuals with the same background, and alienated from nature, with which the oppressed share the same axiological status, as commodities. This societal paradigm represents the way by which the dominant, white and patriarchal society makes sure that multiple hierarchies of power are preserved in order to maintain a status quo of economic, social and even sexual exploitation.

An Ecofeminist Approach

Ecofeminism represents the main theoretical background, but not the only one, from which this scrutiny is based on, and it loosely describes movements and philosophies that link feminism with ecology (MacGregor 286). This has evolved from various fields of research, such as peace movements, women's health care, labor movements, environmental and animal liberation movements, social anarchism. Its main "premise is that the ideology which authorizes oppressions such as those based on race, class, gender, sexuality, physical abilities, and species is the same ideology which sanctions the oppression of nature" (Gaard 1). Thus, there is a theoretical and pragmatic connection between the oppressor, the dominant and rational man, and the oppressed, the woman who shares the same cultural suffering with Nature; their exploitation and repression are contextualized within the environmental framework. A special material and spiritual connection between women's sensibility and nature is to be observed, this affinity representing the reason for men to act as if their female counterparts and the environment would be their objects of satisfying economic or primal needs.

From an ethical point of view, the perception of an individual about oneself is different according to gender; men have usually an idealized identity segregated from alterity which allows them to transcend the others' needs and to develop a sense of rational justice and control

over the surrounded objects or persons. Conversely, women have an immanent sense of identity, closer to alterity, which allows them to be more responsible for others and to develop a social self adapted to mutual understanding and living (2). This empathetic and social interconnectedness relates to an ethical and systematic theory wherein the generic woman is linked to all human beings, animals and living organisms, meaning that she integrates herself within the environment. By not operating with differences, women overcome the cultural oppositions of self-other, mind-body, male-female, reason-feeling, human-animal, white-black. There is the danger that, by incorporating the same patriarchal ideologies into the ecofeminist discourse, one could counter-create an essentialist duality (even though not hierarchical) between Woman and Man. As in the previous environmental theories, a balanced ecosystem represents an aim in itself. (Gaard, Murphy 3 – 4).

From a historically, culturally and philosophically point of view, the Platonic and Cartesian dichotomy of mind and body has had a pervasive influence over human civilization(s), this opposition extending its semantic context to the paradigm of man dominating the exterior nature and man dominating the weak woman. Without entering into details, from a mythical and symbolic point of view, the feminine Gaia – Earth, the divine counterpart of the masculine, Uranus, had been considered sacred and worshiped as a primordial goddess, before the Olympians and the titanic gods. As a source of beauty, contemplation, fertility and natural equilibrium, “she” represents the earthly principle of immanence, while the Uranic and heavenly god is the symbol of patriarchal transcendence over Nature. Although these ancestral cultural symbols are cosmologically married, sharing the same blood and being ontologically and teleologically situated between Chaos and Cosmos, a dominion of man over woman is to be epistemologically conceptualized. To this everlasting dualism is added a third variable – nature, in this manner, a decentering of paradigmatic androcentrism (through feminist lenses) and anthropocentrism (through ecofeminist lenses) being possible. The hierarchies and the relations of power, which have existed in the society for immemorial times, ought to be abolished.

Although ecofeminism, as a postmodern view of life, has not been coagulated into a meta-theory, several traits or challenges could be highlighted:

1. "Fundamental social transformation is necessary".

2. "Everything in nature has intrinsic value".

3. "Our anthropocentric viewpoint, instrumentalist values, and mechanistic models should be rejected for a more biocentric view that can comprehend the interconnectedness of all life processes".

4. "Humans should not attempt to "manage" or control nonhuman nature" in order " to preserve natural diversity".

5. "We must change the fact of power-based relationships and hierarchy, and move toward an ethic based on mutual respect".

6. "We must integrate the false dualisms that are based on the male/female in our perception of reality"

7. "Process is as important as goals".

8. "The personal is political. We must change the ideology that says the morality of the (female) private sphere has no application to the (male) public sphere of science, politics, and industry".

9. " We cannot change the nature of the system by playing Patriarchal games" (Gaard 20).

Owning Nature

Ecofeminism is a complex movement and its features cannot be encompassed within a synthetic enumeration because the best expression of it equals to a social or a cultural-literary dynamics. Thereby, by exemplifying, the novel *Beloved* focuses on the runaway slave Sethe who displays multiple inner and outer conflicts. "Constantly switching between past and present events allows Morrison to portray the fluidity and instability of categories and how defying definition allows for resistance and healing" (Campbell 36-37). This instability means that the ideological social structures have constructed slaves', and especially women's, identities and the only way to recover is to reunite the painful fragments of the past with the present and with the virtual future. The juxtaposition of the culturally unanimated nature with the objectified slaves by the dominant white male prohibited the urban medium to be a natural part of the environment and black people to be a constitutive part of the so-called democratic American society.

"As a result, African American environmental relationships were fragmented and nature was revealed to be deeply politicized" (37) and racialized within a schizoid game of power, nature and identity. Thus, both slaves and the environment were related to wilderness,

primitiveness and to the unknown and for this reason they have had to be tamed according to specific societal codes. Making order into this perceived chaos was a moral duty for the civilized Western male who had to exert his manhood over those savage and virgin territories, ignoring alterity and alien cultures. A barrier for transforming the cultural wilderness of the slaves into docile objects of exploitation was the natural background itself, which had to be "whitened", and also women, who were infused with a high degree of promiscuity and "non-natural" desires. Herewith, women, black people and Nature have been politically and culturally objectified and presumed dichotomies were dictated by the dominant white man, such as civilization-forest, culture-nature, man-woman, white-black.

Black women have been so socially stereotyped that the white men's guilt for numerous abuses has been perceived as ethereal and as transcending common social norms; " men are relieved of any responsibility for their sexual encounters with black women. Instead, they become the victims of wild, animal-like sexual energies emitted by their female slaves" (38-39). In this way, the male predator behaves "normally" and "naturally" when taking advantage of the weak because the latter has a constructed and internalized imputation by the former, without any societal mechanism of defense. Women of color, their lives, their identities and social roles are in the control of the white man; they represent merely an extension of the owner will. This intersectional kyriarchy, related to the power of the lord, the iconic image of the Lord, leads to domination, submission and oppression. Slaves, especially women, are considered to be inferior to their owners, even though the reality transcends these oppositions:

White people believed that whatever the manners, under every dark skin was a jungle. Swift unnavigable waters, swinging screaming baboons, sleeping snakes, red gums ready for their sweet white blood. In a way, he thought, they were right. The more colored people spent their strength trying to convince them how gentle they were, how clever and loving, how human, the more they used themselves up to persuade whites of something Negroes believed could not be questioned, the deeper and more tangled the jungle grew inside. But it wasn't the jungle blacks brought with them to this place from the other (livable) place. It was the jungle white folks planted in them. And it grew. It spread. In, through and after life, it spread, until it invaded the whites who had made it. Touched them every one. Changed and altered them. Made them bloody, silly, worse than even they wanted to be, so scared were they of the jungle they had made. The screaming baboon lived under their own white skin; the red gums were their own (Morrison 113-114).

In this excerpt from the novel under scrutiny, a binary opposition between the white owner and the black owned is displayed in order to emphasize the cultural and constructed distinction. It is important to highlight that the dominant category "believed", meaning that their objective reality may be questioned and counter-demonstrated. The preposition "under" shows the fact that the negroes' identitary essence is contextually negotiated by the social hierarchies of power, their identities being purely immanent to their master. Apparently, the black gist is beyond comprehension and the white's power cannot circumscribe it due to the " unnavigable waters, swinging screaming baboons"; this discursive image conveys the extreme and apophatic dichotomy self-other. Nonetheless, the supposed black "jungle", considered to be exterior to the white man, exactly as the environment, is fictionally and symbolically internalized or, on the contrary, this wilderness represents an externalized state of mind. Thus, "the red gums" have belonged to the white "baboon" from the very beginning and the oppressor has condemned what he created.

This conflicting view of nature, related to the dominant class, gender and race, has the goal to split the perceived reality in order to keep their constructed power and its mechanisms. "White culture relied on this fragmentation because it helped maintain a system that rejected black citizenship through denial of freedom, property ownership, and recognition of African history and spirituality" (Campbell 41-42). The process of fragmentation represents a perverse form of domination in which the axiological and consubstantial continuity between people or between human beings and nature is interrupted. The subject or the oppressor objectifies the former subjects (slaves, black people, women) in order to transform them into enslaved objects; this epistemic downfall equals to a process of commodification in which slaves, women and the environment are apprehended as economic goods or personal pets.

Sethe, the main character, is the perfect example for being a commodity and a sexual object at master's disposal; her memory represents a psychological tool which bridges the past and the present, the beauty of nature and also its sickness, the latter being a result of the white man's intrusion upon the natural order: "there was not a leaf on that farm that did not make her want to scream, it rolled itself out before her in shameless beauty" (Morrison 3). She remembers her mother who "had the bit so many times she smiled. When she wasn't smiling she smiled, and I never saw her own smile" (116). This disturbing behavior designates the state of the American black woman in the nineteenth century whose social roles and identity were the property of the dominant white man who exploited her as an object and who confiscated her

nature; as saying before, " under every dark skin was a jungle" (113) and this psychological environment was fashioned in the image of the master. Women shared (have shared) with Nature the same ordeal: to be exploited for patriarchal advantages.

Having been considered commodities and exploited for economic reasons made slaves to be socially constructed as sub-human, having (sub)animal features: "something else and that something was less than a chicken sitting in the sun on a tub." (43). They sometimes experienced a lesser degree of freedom and dignity than animals; in this sense, the oppressor may be considered having a pre-capitalist behavior and being mindless of the long-term productivity of the black people. When Sethe tries to understand that "a characteristic is a feature. A thing that's natural to a thing" (109) and she is instructed to " put her human characteristics on the left; her animal ones on the right. And don't forget to line them up" (111), we notice the fact that her womanhood and blackness are emphasized and "othered" in order to draw an artificial "line" between the self, who creates hierarchies of power, and the other, who (which) is objectified and reduced to an animal. Furthermore, this cultural confinement is apprehended as being "natural" for the oppressed, seen as a "thing"; in other words, black people are not socially constructed as real persons and the objective reality, in this case nature, is culturally confiscated and reshaped according to the oppressor's wish and needs.

"American culture has employed the concepts of natural and unnatural to reinforce ideological boundaries between the human and the less-than-human" (Campbell 47). Most of all, women of color suffered twofold: because they were not white and because they were not men. Sethe remembers that the white men " held me down and took it. Milk that belonged to my baby..... they handled me like I was the cow, no, the goat, back behind the stable because it was too nasty to stay in with the horses" (Morrison 114). Sethe, as the archetype of the oppressed woman, is situated at the bottom of the chain of power and has to endure whatever the white man considers to be appropriate. He decides everything and Nature is epistemologically constructed by the male observer due to the fact that the environment functions as a medium "environing" the rational mind. Thus, what is natural is, in fact, an ideological product of the patriarchal society; if holding and controlling nature is "natural", the grotesque act of taking away something intimate to a woman represents a justified thing to do. Stealing milk equals to a barbaric act of showing that women have no privacy, no personal lives, no maternal autonomy, no control over their future or over their own identities; they represent a natural property.

Reclaiming the Feminine Oikos

As seeing above, women of color were considered natural property, meaning that the environment was racialized and gendered, and women were culturally naturalized as belonging to their master. There is a narrative and symbolical resemblance between the black woman and Nature, both of them having been massively exploited and treated as commodities. These two categories are strongly related through the agency of tree images; these plants have been worshipped and considered to be holy for millennia: "a green tree usually stands for eternal life, immortality and undead spirits, whereas a leaf-shedding tree represents new life, rebirth and resurrection" (Tjerngren 5). They mediate between the masculine Uranus and the feminine Gaia, cosmological opposites, but, at the same time, complementary. From a mythical, dendrological and pomological point of view, the Tree of Life represents a theological and biological metaphor for the world, making the connection between the sacred sky, the earth and the underworld. From a biblical perspective, which has Mesopotamian roots, it is the counterpart of the Tree of the Knowledge of Good and Evil.

The latter tree is mentioned in various religious traditions as the reason for Adam and Eve to be corrupted by the malefic serpent and to commit the original sin. Conversely, from another perspective, the serpent may represent the hybrid creature, between water and earth, which (who) conveys the Promethean or Luciferic knowledge of good and evil, bringing them from potentiality into reality. Lucifer might be considered to be the seraphim who emancipated mankind from the tyranny of a patriarchal God and who brought into light the human free will. As a consequence, God punishes and banishes them from the Garden of Eden, meaning that the divine patriarch establishes a transcendent opposition between Humanity and Nature. Concerning the ecofeminist approach, it is worth to mention the fact that Adam, as an iconic image of God the Father, introduces a pattern of hierarchy from the very beginning by naming his feminine counterpart; in ancient religions, the name was essentially linked to one's identity: "Adam said, This is now bone of my bones, and flesh of my flesh: she shall be called Woman, because she was taken out of Man (Genesis 2: 23).

After the forbidden fruit being consumed, Adam does not behave as if he loves his wife and he further creates oppositions by blaming Eve: " The woman whom thou gavest to be with me, she gave me of the tree, and I did eat" (3: 12). Doing so, the man externalized his guilt and, through the collective condition of the original sin, he institutionalizes the primal guilt and

passes it over the woman. Moreover, the post-Edenic social structure has capitalist features because, from a social ecological point of view, a hierarchy of power between society and nature is established: the land is cursed, it must be cultivated by Man and the human beings are coated with animal skins, a powerful symbol for cultural exploitation of animals and natural resources. In this context, even though Eve is "the mother of all living" (3: 20), she is severely punished by the same patriarchal authority, along with all natural elements : "I will greatly multiply thy sorrow and thy conception; in sorrow thou shalt bring forth children; and thy desire shall be to thy husband, and he shall rule over thee" (3: 16). This anathema links women's suffering to Gaia, the feminine and divine spirit of Nature, and shows that Man has a divine, yet undeserved, right over Woman.

The Tree of Life, from which Adam and Eve did not taste, could give them eternal life. It transcends the binary opposition of good and evil and represents both life and death, within a continuous cycle of transgression and reborn. When Sethe says: " if I hadn't killed her she would have died" (Morrison 114), she actually conveys the meaning of a worthless life without freedom and, thus, the sin of killing is associated with freedom, alike the mythical story of the original sin when the primordial couple exerted their free will and lost immortality. Continuing the analysis upon the main protagonist's trauma, we may infer that "trees function as a screen" (Tjerngren 6), allowing one's to suppress painful memories: "Boys hanging from the most beautiful sycamores in the world. It shamed her--remembering the wonderful soughing trees rather than the boys" (Morrison 3). Another psychological replacement occurs when remembering Sweet Home, where trees are more important than the "house of horror". On the other hand, trees are linked to men's fate, maybe because there is a symbolical need to protect the female counterparts: Sixo is burned next to a tree, Paul A hanged from a tree as probably Halle; nevertheless, they do not represent evil because the cruel acts belong to the white men, not to Nature itself.

Another dendrological image relates to creating cultural oppositions when the schoolteacher, the male authority, writes slaves' characteristics, using an ink made from trees and manufactured by Sethe; "He liked the ink I made" (22); the differences are superficial because the discourse of alterity and power is written with the same natural substance with the help of which a resemblance between nature, woman, man, white and black is underlined. By writing, the authoritative power of the white male embodies into a visual tool of exerting hierarchy, contrary to the weak agency of women of color who did not know how to write

(Tjerngren 9). After escaping, Sethe sees the white girl Amy Denver "come out the trees" (Morrison 105); although she posses the power of whiteness, Amy does not have the authority of a high-class man and, thus, shares with the black woman the lack of social power, being both "lawless outlaws" (50). When rescuing Sethe, her breath is "like burning wood" (46), a symbol for life, power and soul, in the ancient Greek psyche representing the force which animates bodies.

Passing to the narrative present, nature represents a place of psychological solace and refuge from the built environment; Denver, Sethe's daughter, named after the white girl, seeks spiritual or sexual privacy in the middle of the boxwood bushes: " Veiled and protected by the live green walls, she felt ripe and clear, and salvation was as easy as a wish". Here, she felt " as a person rather than a structure" (17); the opposition between her, as a woman with free will and many desires, and social structures, infused with patriarchal hierarchies of power, is mediated by the oppressed nature, which represents a place of inner connections. Baby Suggs also uses nature to appropriate black people to the environment; the Clearing, this special place within the forest with free individuals instead of trees, represents a place of acceptance and communitarian healing, where the body feels as being home.

Yonder they do not love your flesh. They despise it. They don't love your eyes; they'd just as soon pick em out. No more do they love the skin on your back. Yonder they flay it. And O my people they do not love your hands. Those they only use, tie, bind, chop off and leave empty. Love your hands! Love them. Raise them up and kiss them. Touch others with them, pat them together, stroke them on your face 'cause they don't love that either. You got to love it, you! And no, they ain't in love with your mouth. Yonder, out there, they will see it broken and break it again. What you say out of it they will not heed. What you scream from it they do not hear. What you put into it to nourish your body they will snatch away and give you leavins instead. No, they don't love your mouth. You got to love it. This is flesh I'm talking about here. Flesh that needs to be loved (52).

Accepting is the only way by which the past embraces the future through a present process of healing. " The body is important here because it is as a site of pleasure and narrative that community sustains the black female body..... pleasure and narrative function in the development of awareness of one’s embodied self and the body’s relation to the notion of home" (Audi 46-47). The tree from Sethe's back represents the scar inscribed by the authority of the white man who entered powerfully the virgin landscape of the Black Woman. Being a

victim of social and sexual abuses, the main character of the novel has let the dominion of men to rule over her natural self and let her individuality to be constructed by the masculine authority. Realizing that the past should not be forgotten, but integrated into the present, she accepts the slavery and gender sufferings and sublimates them in order to transcend the structural "tree" and to transform it into a home inscribed with her own "ink" of ethnic, gender, maternal and sexual love. The fragmented past and memories are gathered into a holistic self who tastes both evil and good of life.

Conclusions

Etymologically and linguistically speaking, to reclaim something means to obtain a thing which once belonged to the original owner, in this case, the American African woman. She had lost it or it had been confiscated by someone. Thus, her stolen energies are essentially hers and the societal hierarchy has been continuously carrying away her power of decision . Moreover, to reclaim also means to bring uncultivated areas or wasteland into a condition of cultivation. The cultural perception about women is that they are the opposites of the rational men who have the noble duty to cultivate and to tame the women's sensibility. On the other hand, oikos (from the Greek οἶκος) represents the same root for ecology and economics, opposite domains of cultural research, and means house or family. Ecology relates to nature, culturally perceived as an alien medium which environs the built or urban medium. Conversely, economy relates especially to capitalist societies in which the means of production and human needs are far more important than preserving the natural landscape.

Therefore, these two terms are irreconcilable from a cultural point of view; nevertheless they can be married from a postmodern and poststructuralist perspective by deconstructing this binary opposition. As inferred before the human social-economic medium and the non-human natural one are consubstantial in terms of their mythical, historical and social development, the former being a natural extension of the latter. Continuing the previous ideas, reclaiming the feminine oikos means for women to take back what was theirs from the dominant men and to regain a sense of home and community within the larger ecosystem of nature, society and structures of power. Nature is not anymore a neutral environment, which "environs" the human minds and society, but an oikos, a home where an ontological continuity between human beings and nature is to be observed. Women have become ecological by being a part of nature, not by segregating the human existence from its natural counterpart.

Bibliography

1. **Audi**, Evelyn Louise. *Exile, Home, and Identity in Toni Morrison*. North Carolina State University, 2000. Retrieved on 30th of Nov. from http://repository.lib.ncsu.edu/ir/bitstream/1840.16/647/1/etd.pdf.

2. **Campbell**, Andrea Kate. *Narrating Other Natures: a Third Wave Ecocritical Approach to Toni Morrison, Ruth Ozeki, and Octavia Butler*. Washington State University, 2010. Retrieved on 29th of Nov. 2015 from http://www.dissertations.wsu.edu/dissertations/spring2010/a_campbell_042110.pdf.

3. **Gaard**, Greta. *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

4. **Gaard**, Greta. Murphy, Patrick. *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. Champaign: University of Illinois Press, 1998.

5. **MacGregor**, Sherilyn. *Beyond Mothering Earth: Ecological Citizenship and the Politics of Care*. Vancouver: UBC Press, 2006.

6. **Morrison**, Toni. *Beloved*. Retrieved on 29th of Nov. from http://publish.uwo.ca/~hamendt/WD%20final%20Project/litertaure/Beloved.pdf.

7. **Tjerngren**, Moa. *Trunk and Branches - Aspects of Tree Imagery in Toni Morrison's Beloved*. University of Gävle, 2009. Retrieved on 30th of Nov. 2015 from

8. http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:233654/FULLTEXT01.pdf.

9. http://www.kingjamesbibleonline.org

Acknowledgement

This work was supported by the project

"Sustainable performance in doctoral and post-doctoral research - PERFORM" co-funded from the European Social Fund through the Development of Human Resources Operational Programme 2007-2013, contract no.POSDRU/159/1.5/S/138963

BILDUNGSROMAN CHARACTER IN THE MEMOIRS OF TIMOTEI CIPARIU, ION CREANGĂ AND LUCIAN BLAGA

Simona Oarga (Pintea)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: Followinging a suggestion from the history of literature, the study we propose aims to draw a parallel between Cipariu Timothy's Memoirs, Ion Creangă's and Lucian Blaga's. The Bildunsgroman character of these writings left as a legacy of literature by these illustrious writers of Romanian culture is the red thread running through our approach and gives it unity.
Memoriile or Început de autobiografie of Timotei Cipariu correspond to the rise of the species in our literature, but which remain unknown until close to our days. Instead, Amintirile of Creangă, with their charm and humour, conquered the public and continues to have a great popularity. Finally, Hronicul şi cântecul vârstelor of Lucian Blaga is a sample of maturity of Romanian memoirs combined with philosophical meditation. Clearly, we face three different approaches of personal history, brought now through the author's writing and designed for the future. The Parallel perspective on them has a double purpose: on the one hand to outline their peculiarities which individualize them within the species, and on the other hand to highlight their place in the Romanian memoirs.

Keywords: bildungsroman, memoirs, autobiography, the parallel interpretation, evolution.

Preluat din limba germană termenul *bildungsroman* indică din punct de vedere literal acel „roman care prezintă procesul de formare a unui caracter"[1], iar într-un sens mai larg orice scriere în proză ce are în centru tema iniţierii în viaţă, a maturizării unui personaj"[2] şi care prezintă procesul de formare a personalităţii eroului principal sub influenţa experienţei directe „o foaie imaculată pe care viaţa urmează să îşi pună amprentele decisive"[3].

Ne-am oprit atenţia asupra a trei scrieri din cadrul literaturii române care prezintă evoluţia sau devenirea a tot atâtea personaje în personalităţi marcante ale culturii naţionale.

[1] *Dicţionarul explicativ al limbii române*. Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Univers enciclopedic, 1998, p. 98.
[2] Camelia Mureşanu, *Dicţionar de termeni literari*. Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Klim, 2005, p. 32.
[3] Petru Mihai Gorcea, *Structură şi mit în proza contemporană (eseu despre destinul literar al «generaţiei şaizeci»)*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982, p. 62.

Este vorba despre *Începutul de autobiografie* sau *Memoriile*[4] lui Timotei Cipariu care descoperă copilăria şi adolescenţa acestuia până la plecarea la Şcolile din Blaj în raport strâns cu familia, cu satul, cu obiceiurile şi datinile locale; de *Amintirile din copilărie*[5] ale lui Ion Creangă care îl înfăţişează pe Nică a lui Ştefan a Petrei *de când a făcut ochi* până când pleacă la Şcoala de catiheţi de la Socola; în sfârşit, de *Hronicul şi cântecul vârstelor*[6] a lui Lucian Blaga care „îşi recrează copilăria, adolescenţa şi tinereţea până în pragul încheierii studiilor superioare”[7].

Memoriile cipariene, primele apărute în ordine cronologică, sunt considerate un adevărat roman autobiografic, „un hronic şi cântec al vârstelor ce prevesteşte nu numai paginile lui Creangă şi Blaga, ci şi proza lui Agârbiceanu”[8], încărcat de nostalgia anilor petrecuţi în sânul familiei şi în satul natal, surprinzând o societate „a cărei «sumă» intelectuală se cifra în perimetrul tradiţiilor (datine, obiceiuri), a credinţei (în respectul unei etici, a moralei creştine), bântuită totuşi de superstiţii, de eresuri”[9]. Toate acestea pot constitui „**paralele convingătoare**”[10] în ilustrarea caracterului bildungsroman al operelor în discuţie, construit din anumite tehnici specifice care se observă atât la nivelul textului cât şi al naraţiunii: evaziunea în trecut, nostalgia amintirilor, relatarea la persoana întâi, caracterul real al scriiturii, portretul, autocaracterizarea. În acelaşi timp caracterul bildunsroman al acestor trei scrieri constituie firul roşu care străbate şi dă unitate abordării noastre.

Lectura paralelă sau apropierea *Memoriilor* cipariene de *Amintirile* lui Creangă s-a impus „de la sine”[11] cum observă istoricul literar Mircea Popa. Deşi le-au anticipat cu aproximativ două decenii, nu le-au putut concura niciodată în ce priveşte popularitatea, cu toate că „sunt cele mai reuşite pagini literare ale lui Timotei Cipariu”[12]. Astfel că „într-o vreme în care memorialistica are de regulă subiecte mari şi istorice, aceste neînsemnate aventuri

[4] Ştefan Manciulea, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, în „Cultura Creştină”, Blaj, Tipografia Seminarului, anul XX, nr. 5-6, nr. 7-8, 1940.
[5] Ion Creangă, *Poveşti, povestiri, amintiri*. Cuvânt înainte de Domnica Filimon, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1987.
[6] Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*. Ediţie îngrijită, cuvânt înainte şi note de Ion Bălu, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1984.
[7] Ion Bălu, *Elevul Lucian Blaga*, în Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*. Ediţie îngrijită, cuvânt înainte şi note de Ion Bălu, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1984, p. 7.
[8] Ion Buzaşi, *Timotei Cipariu – scriitorul*, Blaj, Editura Buna Vestire, 2005, p. 44.
[9] Timotei Cipariu, *Scientia litterarum*. Ediţie, prefaţă, micromonografii, comentarii, note enciclopedice, glosar, indici, bibliografie de Stela Toma, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie literară „G. Călinescu”, 2004, p. 340.
[10] Ion Buzaşi, *op. cit.*, p. 44.
[11] Mircea Popa, *Timotei Cipariu, ipostazele enciclopedistului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1993, p. 116.
[12] Ion Buzaşi, *op. cit.*, p. 79.

copilăreşti le anticipă izbitor [...] pe ale humuleşteanului: o copilărie plină de farmecul gesturilor simple, emoţionante în ele însele”[13]. Acestora le poate fi adăugat *Hronicul* lui Blaga.

Caracterul bildungsroman al unei opere scoate în evidenţă arhitectura textului, modalitatea în care textul este ţesut şi care se concentrează în primul rând pe protagonist sau narator. Astfel, la vârsta maturităţii, nostalgia este cea care îi provoacă talentul de povestitor, la întoarcerea spre vârsta fericită a copilăriei şi la evocarea acesteia din perspectiva maturităţii. Astfel toate faptele, evenimentele şi întâmplările sunt reliefate din prisma amintirilor, cele care fac să se audă vocea interioară a autorului. Ajunşi la vârsta maturităţii, Cipariu şi Creangă încep să-şi scrie opera în jurul vârstei de 40 – 50 de ani, adică 1855, respectiv 1881. Primul dintre aceştia este mânat de dorinţa aprigă de a dezvolta şi înnoi literatura naţională prin inaugurarea unor noi specii literare, în timp ce al doilea este încurajat de bunul său prieten, poetul nepereche, Mihai Eminescu. La rândul său, Lucian Blaga termină primul volum din *Hronicul şi cântecul vârstelor* în anul 1946 pe când avea 51 de ani, inspirat de „*Poezie şi adevăr,* a lui J. W. Goethe”[14].

Timpul amintirii* sau *evadarea în trecut

Bucuria creaţiei a dat naştere unui „*timp al amintirii* ce leagă faptele între ele”[15] şi provoacă evaziunea în trecut, în „spaţiul predilect de existenţă al creatorului”[16], transformându-l pe autor într-un ***călător*** atât spre faptele şi evenimentele petrecute cândva demult, dar şi spre trăirile şi sentimentele sinelui „pe care el le poate reprezenta cel mai bine”[17]**,** oscilând astfel între subiectiv şi obiectiv. La acestea se afiliază diversele formule prin care se invocă vocea interioară a autorului pentru a se face auzită şi implicit cunoscută. Simplitatea şi delicateţea formulelor lui Cipariu ce devin mărci ale subiectivităţii scot în evidenţă memoria fidelă a acestuia „Cu câtă dulceaţă mi-aduc aminte...”, „Mi-aduc aminte...”, „Şi io, care-mi aduc aminte...” sunt completate de o evidentă dorinţă de a se distinge prin aceasta de alţii la Creangă „Stau câteodată şi-mi aduc aminte”, „Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu...” pentru ca apoi la Blaga să se transforme într-o împletire armonioasă a cuvintelor „Începuturile mele stau sub semnul...”, „Îmi aduc aminte cu satisfacţie...”, „Mă opresc ca să-mi amintesc...”. Toate aceste

[13] Nicolae Manolescu, *Prima autobiografie românească*, în „Ateneu”, nr. 7, 1989, p. 9.
[14] Ion Bălu, *Elevul Lucian Blaga*, în Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor* , pp. 7-8.
[15] Ioan Holban, *Literatura subiectivă I. Jurnalul intim. Autobiografia literară*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, p. 187.
[16] Mircea Popa, *op. cit.*, p. 14.
[17] *Ibidem.*.

formulări indică întoarcerea în timp prin intermediul amintirii sau al memoriei şi dezvăluie o căutare a originilor prin care autorul îşi reconstituie propriul său drum, propria sa devenire alcătuită din acele fapte care merită să fie relatate întrucât au avut un rol în formarea sa. Acest aspect oferă textului autenticitate.

Într-un atare context, se remarcă mai întâi fragmentele autobiografice ale lui Cipariu considerate a fi „proză curată, cu iz de bucoavnă şi carte veche”[18]. Acestea dobândesc o valoare şi mai mare dacă se adaugă faptul că stau la începuturile *speciei* memorialistice, întrucât prin ele autorul „a cucerit o zonă necunoscută încă din misteriosul tărâm al literaturii în vreme ce posteritatea va descoperi fapte demne de interes *public* şi *fisiologic*”[19]. Memoriile propriu-zise sunt „scrieri care consemnează o experienţă proprie, acţiunile trăite de autorul însuşi”[20] şi intră în sfera literaturii deoarece de aici se naşte plăcerea de a povesti, care „se împleteşte la scriitorii memorialişti cu plăcerea de a-şi aminti”[21] fixând astfel fapte, evenimente, locuri, oameni, care nu pot fi trecute cu vederea. Scriitorul Cipariu, plin de imaginaţie, povesteşte şi judecă în acelaşi timp, pătrunzând astfel într-un orizont al literaturii aflată într-o „vârstă de creştere, vârstă juvenilă, a elanurilor aurorale, a exaltărilor şi contraindicaţiilor de tot felul şi, mai presus de orice, a participării la Istorie”[22]. Prin impunerea unei noi specii literare contribuie astfel la valorificarea şi dezvoltarea spiritului cultural, artistic, dar şi patriotic într-o epocă ce „reprezintă vârsta constituirii depline a literaturii noastre naţionale, pe fondul unui etnicism cultural de esenţă latină”[23]. Aşadar, pornind de la propriile sale amintiri cărora le dă un caracter artistic, Cipariu recompune piesă cu piesă o lume întreagă, cu oameni, obiceiuri şi credinţe „un univers arhaic, cu evenimente şi datini bine rostuite, o lume a trudei, dar a înţelegerii superioare a rostului existenţial în perpetuarea tradiţiilor şi a fiinţei neamului dincolo de vicisitudinile clipei şi asupririle istoriei”[24]. În cazul lui Creangă, *evadarea în trecut* reînvie, cu mult umor, mai ales *năzdrăvăniile lui Nică*, inconfundabile şi desăvârşite prin caracterul lor pur copilăresc şi hazliu. La Blaga, *timpul amintirii* nu este o simplă „retrospectivă autobiografică, în sensul strict al cuvântului, ci meditează la cristalizarea personalităţii sale intelectuale, prin intermediul unei naraţiuni confesive, a unei povestiri ...”[25].

---

[18] *Ibidem*, p. 123.
[19] Ioan Holban, *op. cit.*, p. 20.
[20] G.G.Ursu, *Memorialistica în opera cronicarilor*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 5.
[21] *Ibidem*.
[22] *Alecsandri şi literatura paşoptistă.* Antologie comentată de Florea Firan şi Constantin M. Popa, Craiova, Editura Scrisul Românesc Fundaţia, 2008, p. 5.
[23] *Ibidem*.
[24] Mircea Popa, *op. cit.*, p. 116.
[25] Ion Bălu, *Elevul Lucian Blaga*, în Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor* , p. 8.

Între fragmentele memorialistice, *Început de autobiografie* a lui Timotei Cipariu titlu dat de Ştefan Manciulea, sau *Memoriile* cum corectează Maria Protase, ocupă un loc aparte, constituie „adevărata operă, probabil prima de la noi, cu un deceniu înaintea celei lui Aricescu”[26]. Cu astfel de gânduri porneşte şi Cipariu în *călătoria* sa printre faptele şi evenimentele trecutului său, influenţat de tendinţele epocii paşoptiste, creând astfel „un mic roman autobiografic, un fel de Bildungsroman”[27]. Cipariu este convins că memoriile vieţii sale constituie o specie nouă în literatură, echivalând „iniţiativa cu însuşi actul de constituire al genului, în accepţiunea sa modernă la români”[28]. Este evident faptul că prin oferirea vieţii sale ca model doreşte să trezească spiritul conaţionalilor şi să creeze astfel literatură. Această scriere trebuie să aibă un caracter original precum a lui C. A. Rosetti, Haşdeu sau Titu Maiorescu.

Nostalgia* sau *unde eşti copilărie?

Sentimentul care a stat la baza naşterii acestor pagini memorialistice este nostalgia, izvorâtă din dorința de „întoarcere spre izvoare, ca o compensație la vitregia vremurilor”[29] şi care transpare atât în limbajul autorilor, cât şi în formulele prin care invocă trecutul. La Creangă, acesta se manifestă prin „unde joviale”[30], la Cipariu nostalgia este de natură „gravă, solemnă”[31], iar la Lucian Blaga este meditaţie care încearcă să dezlege tainele vieții sale prin simbolistica *cântecului vârstelor*[32]. Autobiografia „plină de intensă poezie”[33] a acestui mare gânditor al neamului nostru, şi el produs al Ardealului, conţine un farmec aparte dat de simplitatea conceperii, dezarmând cititorul prin naivitatea ce respiră din rândurile cărţii. Observăm, ca fiind comun celor trei autori, faptul că *amintirile* ce le inundă sufletul şi întreaga fiinţă îi copleşeşte. Prin urmare, scrierile acestora dobândesc un profund caracter melancolic.

Nostalgia influenţează şi scopul cu care memoriile sunt scrise. Bunăoară, Cipariu scrie, cum mărturiseşte încă din primele pagini ale *Memoriilor* sale: „De mult mi-am fost propus să încep a scrie o specie de memoriu din viaţa mea, şi din cele ce am ajuns şi cunoscut eu; nu că doară acestea ar fi cu totul demne de neuitat, cu toate că vor fi intrânsele unele nu numai de

[26] Nicolae Manolescu, *Prima autobiografie românească*, p. 8.
[27] Ion Buzaşi, *op. cit.*, p. 43.
[28] Maria Protase, *Studiu introductiv*, la *Jurnal*, p. 6. Ideea este subliniată şi de Ion Buzaşi, *Timotei Cipariu - scriitorul*, p. 43.
[29] Mircea Popa, *op. cit.*, p. 115.
[30] Ion Buzaşi, *op. cit.*, p. 79.
[31] *Ibidem*.
[32] Ion Bălu, *Elevul Lucian Blaga*, în Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, p. 9.
[33] Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române (De la 1900 până la cel de al doilea război mondial)*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 429.

interes istoric, ci chiar şi filologic, ci ca să dau de se poate oareşcare impuls conaţionalilor mei la asemeni scrieri originale, a căror preţ la toată [în]tâmplarea pentru istoria şi literatura popoarelor [este] prea însemnat, şi iarăşi pentru ca oarecum prin atare scrisoare lăsată poporului meu, de va merita a fi consultată când şi când, mă voiu vedea nu de tot a fi mort şi după moarte-mi, ci sufletul meu încă va via întru acest popor, [pe] care Providenţa mi-l-a asemnat ca să-mi fie pe pământ părinte şi frăţietate, şi de care nice după moarte-mi nu voiu a mă despărţi”[34]. Nostalgia poate fi remarcată nu numai raportat la trecut, ci şi la viitor. Aşa cum în trecut a fost legat de familia, de satul natal, de neamul său, oferind „o percepție vie a lumii trăite”[35] cu datinile şi obiceiurile locale, cu credințele și superstițiile ei populare şi care a avut un rol în formarea sa ca om, tot astfel, prin faptul că aşează în scris unele din aceste amintiri care au contribuit la transformarea sa, ţinteşte să rămână în memoria vie a neamului său. Sunt evidente aici nostalgia şi melancolia.

Pe de altă parte, Creangă încearcă în *Amintirile din copilărie* surprinderea „ritmurilor existenţei eului narator şi ale eului erou”[36]. Se evidenţiază limbajul cu caracter umoristic din care totuşi răzbate nostalgia pe care o simte în anumite momente: „Stau câteodată şi-mi aduc aminte ce vremi şi ce oameni mai erau în părţile noastre, pe când începusem şi eu, drăgăliţă-Doamne, a mă rădica băieţaş la casa părinţilor mei, în satul Humuleştii, din târg drept peste apa Neamţului; sat mare şi vesel, împărţit în trei părţi care se ţin tot de una: Valea Satului, Delenii şi Bejenii”[37]. În privința lui Lucian Blaga, întoarcerea spre originile sale, anii copilăriei şi adolescenţei, coincide cu o cunoaștere de sine: „Cartea cuprinde trecutul meu citit în palma mea de poetul din mine. Vezi Tu prin urmare că nu s-ar putea pretinde că ar fi o carte de «amintiri». De aceea acest cuvânt nu apare nici măcar într-un subtitlu bănuit, dar inexistent”[38]. Folosind o narațiune confesivă, filosoful din Lancrăm, reconstituie fragmente din anii copilăriei petrecuţi în sânul familiei sau la şcoală, cu scopul de a identifica formarea staturii sale intelectuale şi spirituale, îmbibate de evidente accente melancolice.

Eul interior şi *autocaracterizarea*

Amintirile lui Creangă nu sunt decât rememorările unui adult copleşit de aduceri-aminte, pe care însă nu le oferă cronologic, ci sub influenţa memoriei afective. Astfel,

[34] Timotei Cipariu, *Jurnal*, p. 29.
[35] Mircea Popa, *op. cit.*, p. 113.
[36] Ioan Holban, *op. cit.*, p. 186.
[37] Ion Creangă, *op. cit.*, p. 190.
[38] Ion Bălu, *Elevul Lucian Blaga*, în Lucian Blaga, *Hronicul...*, p. 8.

descoperă prin modalitatea narativă de relatare la persoana întâi „un mijloc de a-şi exprima fiinţa interioară, experienţa omului şi personalitatea artistului, ce se întâlnesc în actul scrisului”[39]. Pe măsură ce scrie opera, alăturând secvenţă cu secvenţă, îşi creează propriul eu, dar şi perspectiva narativă subiectivă ce evocă năzdrăvăniile copilului neastâmpărat, dornic să se joace şi să-şi trăiască în deplină libertate de mişcare copilăria, ceea ce nu găsim la copilul Timotei Cipariu. Acesta din urmă este mult mai rezervat, mult mai ascultător „Frate-meu era june, eu eram prunc, şi fieştecare urmam petrecerile sale”[40]. De cealaltă parte în *Hronicul şi cântecul vârstelor* asistăm la „istoria formării structurii spirituale a lui Blaga”[41] sau „autobiografia formării omului, gânditorului și artistului”[42], în mod esenţial o descoperire de sine sau a propriului eu interior.

Perspectiva asupra propriei persoane este mult mai săracă dacă este scoasă din contextul în care se mişcă şi se transformă. Autorii noştri îşi descoperă eul interior în strânsă legătură cu lumea în care devin conştienţi de propria existenţă. De exemplu, în cazul Cipariu: „Copilul creşte într-un sat mitic şi folcloric”[43] încărcat cu datini şi obiceiuri dintre cele mai frumoase, menţinute vii în mintea sa datorită vocii mamei sale, care nu înceta să-şi educe zi de zi pruncii şi să le povestească basme şi să le cânte balade, învăţate de la „buna mea”, impregnându-i astfel dragostea faţă de neam şi faţă de originile sale rurale. Copilul Cipariu este părtaş la viaţa satului, la tradiţiile sale, la realităţile vremii, dintre care amintim: pregătirea de sărbători, hora satului, participarea la Sfânta Liturghie duminica şi în zi de sărbătoare, rostirea rugăciunii în familie şi altele. „În sat era datina, ca vara în toate duminicile şi sărbătorile după ameazi, feciorii şi fetele să se adune într'un loc, sau într'altul se joace şi să-şi petreacă”[44]. Preocupările şi îndeletnicirile oamenilor sunt surprinse şi împărtăşite şi de Ion Creangă, care se simte mândru de sătenii săi „Ş-apoi Humuleştii şi pe vremea aceea nu erau numai aşa un sat de oameni fără căpătâi, ci sat vechi răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvântului: cu gospodari tot unul şi unul, cu flăcăi voinici şi fete mândre, care ştiau a învârti şi hora, dar şi suveica, de vuia satul de vătale în toate părţile; cu biserică frumoasă şi nişte preoţi, şi dascăli, şi poporăni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor”[45]. În mintea şi sufletul copilului Blaga, satul primeşte conotaţii noi, în

[39] Ioan Holban, *op. cit.*, p. 186.
[40] Ştefan Manciulea, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, în „Cultura Creştină”, Blaj, Tipografia Seminarului, anul XX, nr. 5-6, 1940, p. 327.
[41] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, în Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Chişinău, Editura Hyperion, 1993, p. 31.
[42] Ion Rotaru, *op. cit.*, p. 429.
[43] Ion Buzaşi, *op. cit.*, p. 45.
[44] Ștefan Manciulea, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, nr. 5-6, p. 327.
[45] Ion Creangă, *op. cit.*, p. 190.

mijlocul acestei lumi el *palpită* când de mirare când de spaimă, desluşind „o zonă de minunate interferenţe: aici realitatea cu temeiurile ei palpitante se întâlnea cu povestea şi cu mitologia biblică ce-şi aveau şi ele certitudinile lor”[46]. Vechimea locurilor şi clădirilor îl sperie pe Blaga, iar într-o închipuire cutremurată evocă „Orăşelul Sebeş-Alba, de-o înfăţişare în parte medieval-germană, în parte tipic burgheză, izbutea, azi puţin, mâine puţin, să mă lege de ale sale colţuri, făpturi şi privelişti. Mai mult de jumătate din populaţie era românească, dar atmosfera ce se răspândea din centru se datora burgheziei săseşti cu aşezările ei seculare. Aspecte şi duhuri cu totul opuse se întâlneau uneori în compromisuri fireşti, ce împrumutau urbei un farmec bastard”[47].

Autocaracterizarea ne oferă posibilitatea de a pătrunde în profunzimea sufletească a celor trei scriitori, descoperind propria lor concepţie şi viziune, atât despre sine cât şi despre lume. „Cu totul altă stuctură şi cultură sufletească”[48] are Cipariu, care e asemenea unui copil cuminte, rezervat, „prematurizat”[49] şi autodidact, care nu se regăseşte în personajul zburdalnic a lui Nică, ce „avea cu totul altă fire”[50], fără gânduri, fără responsabilităţi, liber să-şi trăiască vârsta cea mai frumoasă a vieţii: „Şi eu eram vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vântul în tulburarea sa”[51]. Viitorului preot, Cipariu, îi „lipsesc întâmplările năstruşnice, năzdrăvăniile”[52] şi conferă faptelor şi întâmplărilor relatate prudenţă, prevestindu-i parcă ipostaza de împătimit al cărţilor şi al studiului prin care culege „rodul propriilor ambiţii şi eforturi”[53]: „Ci şi eu, pre cât îmi aduc aminte, toată voia le împlineam, nici îmi aduc aminte ca părinţii mei să mă fi bătut, au mustrat măcar decât odată”[54]. O fire asemănătoare este și cea a gânditorului şi filosofului Lucian Blaga, care dorea să-și cultive spiritul în scopul însușirii și stăpânirii diferitelor domenii ale cunoașterii umane[55]: „Eram firav. Un pumn de ţărână străvezie. Mă întrebam dacă voi răzbi cel puţin până în anii adolescenţei, când voi putea să înţeleg şi mesajul Poetului, al acestuia şi al altora. Mă bântuia, pentru clipe, o îndoială cât priveşte puterea mea de viaţa. Cu gândul pierdut, îmi cercetam mâinile împotriva soarelui, îmi ţineam degetele în sus ca nişte ţevi de orgă, şi priveam. Zăream printre ele, c-o strângere de

[46] Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, pp. 38-39.
[47] *Ibidem*, p. 56.
[48] Nicolae Manolescu, *Prima autobiografie românească*, p. 8.
[49] Ion Buzaşi, *op. cit*, p. 46.
[50] Timotei Cipariu, *Scientia litterarum*, p. 340.
[51] Ion Creangă, *op. cit.*, p. 207.
[52] Ion Buzaşi, *op. cit*, p. 44.
[53] Mircea Popa, *op. cit.*, p. 16.
[54] Ștefan Manciulea, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, nr. 5-6, p. 327.
[55] Ion Bălu, *Elevul Lucian Blaga*, în Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, p. 11.

inimă, aurora sângelui rar şi subţire”[56]. Ca un revers al unei copilării plină de năzbâtii, eroul Nică capătă conştiinţă de sine: „Ia am fost şi eu, în lumea asta, un boţ cu ochi, o bucată de humă însufleţită din Humuleşti, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cuminte până la treizeci şi nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar şi sărac aşa ca în anul acesta, ca în anul trecut şi ca de când sunt, niciodată n-am fost”[57].

Dincolo de sânul familiei, întâlnirea cu şcoala înseamnă pentru eroii noştri o nouă etapă în devenirea lor. Pentru Nică, plecarea la şcoala de catiheţi de la Socola a însemnat despărţirea cu greu şi fără voinţa sa de satul natal şi implicit de copilărie. Şi pentru Blaga copilăria, cu năzbâtii săvârşite alături de ceilalţi copii din sat, a însemnat libertate, astfel cu greu îşi însuşeşte scrisului şi cititului, iar la vârsta de şase ani este nevoit să urmeze voia tatălui său de a începe şcoala, în timp ce pentru Cipariu contactul cu cartea a contribuit la aflarea scopului său în viaţă, descoperirea adevăratului sens al vieţii sale, reprezentând astfel „episodul cel mai original din literatura noastră”[58]: „Acea ardoare şi nespusă plăcere către cărţi, de atunci îmi rămase nestinsă în toată viaţa mea până în aceste zile târzii în care scriu acestea: ea fu cauza principală a soartei mele”[59]. În mod asemănător filosoful din Lancrăm este înfăţişat ca având „capul plin de metafizică nemţească şi o constituţie psihologică cu totul aparte”[60], şi o personalitate împărţită între extreme „tăcut şi exploziv, în acelaşi timp, firav, delicat şi plin de un vitalism exuberant, totodată, senzual şi grav, deopotrivă”[61].

Prin ochii de copil

Textul operelor este presărat pe alocuri cu mici portrete, ce aparţin oamenilor dragi din viaţa sa (bunici, părinţi, fratele şi prietenii) pe care îi admiră şi de la care învaţă multe, realizate prin tehnica detaliului tocmai pentru a scoate în evidenţă caracterul real al scrierii.

Tehnica portretului aduce în prim plan familia şi în special părinţii, cărora atât Cipariu, cât și Creangă şi Blaga le acordă o importanţă deosebită. Timotei Cipariu creionează atât portretul tatălui: „Tatăl-meu era om de statură de mijloc ca şi mine, căruia îi samăn încâtva, mai ales la dinţi şi la păr. [...] era om serios şi aspru; multe necazuri ce le suferi în tinereţe, îl făcuse şi mai mult. [...]”, cât şi pe cel al mamei: „Maică-mea încă a fost muere de mijloc la

[56] Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, p. 58.
[57] Ion Creangă, *op. cit.*, p. 227.
[58] Timotei Cipariu, *Scientia litterarum*, p. 341.
[59] Ştefan Manciulea, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, în „Cultura Creştină”, Blaj, Tipografia Seminarului, anul XX, nr. 7-8, 1940, nr. 7-8, p. 399.
[60] Ion Rotaru, *op. cit*, pp. 429-430.
[61] *Ibidem*, p. 430.

statură, ci întreagă la gură până la moarte, şi cu păr mult. [...] i-a fost soţie credincioasă până la moarte, ea se nevoia a plini toate lipsele casei, a suferi chiar şi maltratările nemeritate dela tatăl-meu, aşi griji şi aşi creşte pre fii, cu o amoare şi dulceaţă nemăsurată şi cu toate acestea niciodată nu-şi pierdu voioşia, ce o caracteriza în toată viaţa ei”[62].

Figura tatălui este îmbogăţită cu noi linii de portret care reprezintă tot atâtea momente din devenirea copilului. Unul dintre ele este învăţătura, iar tatăl este cel care i-a făcut cunoscute „buchile şi a sloveni în vre-o trei-patru ierni”[63] până pe la vârsta de şapte ani, când reuşeşte spre propria-i uimire să citească „ca şi când mi s'ar fi luat o ceaţă de pe ochi”[64] primul său text dintr-o Bucoavnă românească intitulat *Crezul*. Momente ca acesta constituie transformarea copilăriei lui Cipariu într-o „vârstă a iniţierii, a depăşirii mediului natal cu tot ce-i putea oferi acesta, pentru a deveni conştient de propria-i individualitate”[65], cum de alfel singur mărtuiseşte: „...cu începuturile învăţăturei de carte, simţâi a se face o strămutare mare în puterea şi ideile mele cele copilăreşti. După ce începui a sti lege (ceti) cuvinte în cărţi, cele lese făcură şi făceau o impresiune afundă în cugetul meu, şi eu, carelem-mi aduc aminte câte secături şi nebunii făceam şi vorbeam înainte de a învăţa carte, mă aflai după aceea cu totul altul”[66]. În mod similar şi la Ion Creangă figura tatătului este prezentă şi fermă în momentele importate legate de viitorul copilului. Ştefan a Petrei rosteşte răspicat despre viitorul fiului său: „Are să urmeze cum ştim noi, nu cum vrea el, că doar nu-i de capul său”[67], preocupat fiind deopotrivă de soarta copiilor care rămân acasă şi în mâinile cui lasă familia. Nu în ultimul rând, tatăl lui Lucian Blaga poseda o bibliotecă bine dotată, oferindu-i astfel copilului posibilitatea întâlnirii cu diverse cărți interesante și atrăgătoare: „Nu mai eram singur. Mă întâlneam cu cineva. Îmi confruntam gândurile cu ale unor semeni, cari gândiseră și ei la fel [...] mă vedeam în slujba unor criterii de cari se călăuzeau si alții”[68].

De aceleaşi completări portretistice se bucură şi figura mamei, care este prezentă în educaţia lui Timotei Cipariu: ea este cea care îl duce la Şcolile din Blaj, îi insuflă dragostea

[62] Ștefan Manciulea, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, nr. 5-6, p. 327.
[63] *Ibidem*, nr. 7-8, p. 398.
[64] *Ibidem*.
[65] Ion Buzași, *op. cit*, p. 47.
[66] Ștefan Manciulea, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, nr. 7-8, p. 398.
[67] Ion Creangă, *op. cit.*, p. 255.
[68] Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, p. 89.

pentru folclor[69]; al cărei glas inconfundabil venea din „a patra dimensiune a spaţiului”[70], cea care l-a vegheat cu băgare de seamă încă din primii ani de viaţă şi care îi face cunoştinţă cu poveştile şi basmele populare copilului Lucian Blaga; care „era în stare să torcă în furcă şi să învăţ mai departe. Şi tot cihăia mama pe tata să mă mai deie undeva la şcoală ...”[71].

* * *

Autorii acestor pagini, oameni ajunşi la maturitate, evadează în propriul trecut, selectează întâmplări, fapte şi evenimente pentru a-şi descoperi şi pentru a descoperi şi altora parcursul lor formativ. Perspectiva omului matur capabil să analizeze şi să prezinte elementele trecutului său care au contribuit într-un fel la fizionomia persoanei din prezent este dublată de perspectiva emoţională. Amintirea provoacă când nostalgie, când melancolie, când pe amândouă. De aceea, naraţiunea este discontinuă, înregistrează selectiv evenimentele şi persoanele reţinându-le pe cele considerate mai însemnate şi care au rămas vii în mintea şi sufletul protagonistului.

De asemenea, faptul că relatarea are în centru pe însuşi autorul ei, conferă autenticitate şi credibilitate faptelor ce compun universul memorialistic. Astfel, prin intermediul amintirilor Cipariu, Creangă şi Blaga retrăiesc momente unice, de neuitat din perioada de iniţiere, pe o plajă temporală ce cuprinde copilăria şi adolescenţa, etape hotărâtoare în modelarea lor ca oameni.

Maturizarea sau ieşirea din mitul copilăriei a însemnat împlinirea unei dorinţe ascunse în sensul cunoaşterii în cazul lui Cipariu, pierderea libertăţii şi a zilelor cu joacă şi voie bună în cazul lui Creangă şi descoperirea misterelor lumii în cazul lui Blaga.

Lectura paralelă a acestor opere ne descoperă de fapt trei trasee de formare, devenire sau de cristalizare a unor personalităţi distincte. Cu toate că drumul fiecărui personaj urmează propria matcă, propriul destin, propria vocaţie, totuşi toate trei au un numitor comun în caracterul bildungsroman.

---

[69] „Când eram prunc în toate serile, mai ales de iarnă când nopţile sunt lungi şi muierile au mult de a toarce, maică-mea şedea până târziu torcând la foc, şi de nu era altul eram eu lângă dânsa ascultând-o cântând cântecul lui Monu-tâlhariul, a lui Petru din luncă, şi alte mai multe care le-am uitat. Că nu-mi aduc aminte să o fi auzit cântând cântece lumeşti ca ale fetelor, precum nice nu i-s'ar fi căzut, şi eu nici odată nu mă culcam până nu se culca mama oricât mă ruga. Precumcă nu ştiam ce valoare au asemeni cântări, încă şi după ce am crescut mare, nu le-am ştiut preţui, să le adun din gura ei, ear când am ştiut a le preţui, acea gură armonioasă era amuţită subt pământ”, Ştefan Manciulea, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, nr. 7-8, p. 393.
[70] Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, p. 37.
[71] Ion Creangă, *op. cit.*, p. 195.

BIBLIOGRAFIE

1. *Alecsandri şi literatura paşoptistă.* Antologie comentată de Florea Firan şi Constantin M. Popa, Craiova, Editura Scrisul Românesc Fundaţia, 2008

2. *Dicţionarul explicativ al limbii române* (în continuare *DEX*). Ediția a II-a, conducătorii lucrării acad. Ion Coteanu, dr. Luiza Seche și dr. Mircea Seche, București, Editura Univers enciclopedic, 1998

3. *George Bariţ şi contemporanii săi*, vol. IV, Corespondenţa primită de la Constantin Papfalvi, Simion Mihali-Mihailescu, Timotei Cipariu şi Alexandru Sterca Şuluţiu, coordonatori Ştefan Pascu şi Iosif Pervain. Ediţie de Ştefan Pascu, Iosif Pervain, Ioan Chindriş, Dumitru Suciu şi Ion Buzaşi, Bucureşti, Editura Minerva, 1978

4. Bălu, Ion, *Elevul Lucian Blaga*, în Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*. Ediție îngrijită, cuvânt înainte și note de Ion Bălu, București, Editura Ion Creangă, 1984

5. Blaga, Lucian, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Ediție îngrijită, cuvânt înainte și note de Ion Bălu, București, Editura Ion Creangă, 1984

6. Buzaşi, Ion, *Timotei Cipariu – scriitorul*, Blaj, Editura Buna Vestire, 2005

7. Cipariu, Timotei, *Scientia litterarum*. Ediţie, prefaţă, micromonografii, comentarii, note enciclopedice, glosar, indici, bibliografie de Stela Toma, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie literară „G. Călinescu”, 2004

8. Idem, *Opere I*. Ediție îngrijită de Carmen-Gabriela Pamfil, Introducere de Gavril Istrate, București, Editura Academiei Republicii Socialiste Romînia, 1987

9. Idem, *Jurnal*. Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi glosar de Maria Protase, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972

10. Creangă, Ion, *Poveşti, povestiri, amintiri*. Cuvânt înainte de Domnica Filimon, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1987

11. Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, în Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Chișinău, Editura Hyperion, 1993

12. Gorcea, Petru Mihai, *Structură şi mit în proza contemporană (eseu despre destinul literar al «generaţiei şaizeci»)*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982

13. Holban, Ioan, *Literatura subiectivă I. Jurnalul intim. Autobiografia literară*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989

14. Iorga, Nicolae, *Oameni care au fost*. Ediție îngrijită, prefață și note de Ion Roman, București, Editura pentru literatură, 1967

15. Iordan, Iorgu, *Studii despre Ion Creangă*. Vol II, Bucureşti, Editura Albatros, 1973

16. Manciulea, Ştefan, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, în „Cultura Creştină", Blaj, Tipografia Seminarului, anul XX, nr. 5-6, 1940

17. Idem, *Timotei Cipariu. Început de autobiografie*, în „Cultura Creştină", Blaj, Tipografia Seminarului, anul XX, nr. 7-8, 1940

18. Manolescu, Nicolae, *Prima autobiografie românească*, în „Ateneu", nr. 7, 1989

19. Mureşanu, Camelia, *Dicţionar de termeni literari*. Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Klim, 2005

20. Popa, Mircea, *Timotei Cipariu, ipostazele enciclopedistului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1993

21. Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române (De la 1900 până la cel de al doilea război mondial)*, vol. II, București, Editura Minerva, 1972

22. Ursu, G.G., *Memorialistica în opera cronicarilor*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972

A GLIMPSE INTO WUTHERING HEIGHTS

Elena Atudosiei
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: There are various aspects one can analyse when speaking about the works written by the Brontë sisters and different interpretations have been presented over the years. We will focus on Emily Brontë's novel, "Wuthering Heights", on the characters and on what they stand for. We will focus especially on Catherine and Heathcliff, while bringing into discussion other important characters as well, from a feminist perspective, with elements from psychoanalysis. In order to do so, we will also highlight certain aspects regarding the Victorian Age in order to see the role played by context in building and analysing the characters and their motivation.

Key words: wuthering heights, emily brontë, feminism, psychoanalysis, the victorian age

Wuthering Heights is the only novel written by Emily Jane Brontë, one which was not considered commercially successful by the time she died. It was not known during her lifetime that the author was a woman; since women writers were not particularly well received in the nineteenth century, the Brontë sisters chose male pseudonyms. We must view the critical reception of *Wuthering Heights* from this perspective: if the author was a man, the style in which it was written and the power that shocked contemporary critics was perfectly acceptable and admired… but the same cannot be said if the story was the product of a woman's mind. Besides the fact that it would be considered beyond good taste, it was difficult to accept that a respectable woman could create such a novel. It was a time when a book was judged not only from an aesthetic perspective, but also through the prejudices concerning the role of women in society. Those like George Henry Lewes looked down upon women writers, claiming that they should fill their time with other (domestic) activities. If, by any chance, they could write, they should not develop their talent. Many others shared his opinion, so women who did want to write had to go against the conventional image of a perfect lady (the angel of the house, submissive, gentle, calm, loving). Just like her sisters, Emily Brontë understood that if she signed her prose and poetry with her real name, she risked being overlooked. Having to resort

to a male pen name to even hope that she will be taken seriously reflects some of the attitudes that held women back in the nineteenth century.

Emily Brontë never married, she had quite a reclusive life and she was suffering from tuberculosis when the novel was written and published. Homesickness and depression did not allow her to spent too much time away from home, so it was only for short periods that she was away at school, as a student or as a teacher, or somewhere else working as a governess. And yet she created a brilliant work of fiction. The question many asked themselves was "how did she do it?". One of the hypotheses was that *Wuthering Heights* actually belonged to Charlotte Brontë. Such an idea seems to be the basis for melodrama and it can be proven wrong by simply taking the time to analyse this novel in comparison to *Jane Eyre* by looking at the style and way in which the main characters are built, as well as at the ethical and psychological perspectives[1]. Everything is different, starting from certain aspects concerning the lives of the two sisters: while Emily was educated mostly at home, Charlotte travelled more and had the opportunity to see the world through different eyes. What about the characters? Jane Eyre is fit for melodrama, but Catherine is the type of character found in a tragedy. Jane is true to herself and refuses any compromise (like becoming Rochester's mistress or St John's wife). Her nature, her essence is placed above what was considered proper within society. What happens to Catherine is a whole different story. Let us look at the fact that she writes her name in three different ways (Catherine Earnshaw, Catherine Heathcliff and Catherine Linton). "Earnshaw" is the name of her father, but the other two names mark the fact that she cannot find her own identity because she is torn between two men (between the id and the super-ego, nature and society), something that will lead her to an early grave. Her signing in different ways may also be a symbol for the lack of identity of women in a patriarchal society[2]. The answer to the previous question would be that Emily Brontë was able to imagine a work like the one she left behind because, like Jane Austen before her, she was a genius writer.

Margaret Homans draws a parallel between Lockwood and Catherine, starting from Jacques Lacan's psychoanalytic theory (boys and girls enter language differently; the boys learn to look for substitutes of their mothers and move more easily into the linguistic realm).

[1] Cuţitaru, Codrin Liviu. *Femei victoriene*, România literară, nr 40/ 9 octombrie 2009.
[2] Some eighty years later, we see that the issue of female identity is a literary theme still present in the works of writers like Virginia Woolf. From the very first pages of *Mrs Dalloway*, we meet the protagonist and one of the most important things we learn about her is that she is no longer Clarissa, she is simply Mrs. Richard Dalloway. The young girl she once was and the married woman have little to nothing in common. Clarissa lost her identity and became more like an extension of her husband.

He prefers substitutions over something real. The girl he liked stopped being desirable the moment she gave signs that she might return his feelings. When he goes to Thrushcross Grange, Cathy becomes his new object of desire, although she does not know anything about this. Just like he cannot face his feelings, he cannot face nature directly. On the other hand, Catherine embraces it, preferring to spend her time in the moors rather than studying and spending her time indoors. Her preferences are not to be attributed to all women; we see that her daughter, Cathy, tries to educate Hareton (who will eventually become the new master of Wuthering Heights) and she does her best to be a part of the patriarchal world. In the end, she is to be married and, by stepping into a new phase of her life, she will take on not only her husband's name, but also that of her grandfather. It is suggested that Brontë draws two responses to the issue of women estrangement: up to a point, Catherine refuses to enter what Lacan calls "the Symbolic Order" (when she does try to rise to the expectations of society, she ends up destroying herself). Cathy is different because she not only enters the Order, but she learns in time how to make use of it, even if not with the same authority as men do. From this point of view, Cathy is like Brontë herself, although Homans implies that maybe a situation like Catherine's, away from the order, would be tempting for the writer. Because she decided to write, Emily Brontë tried to give a new definition to her gender, forming a new relation with men, language and writing.

Sandra Gilbert and Susan Gubar name *Wuthering Heights* a "Bible of hell" and present the influence Milton's *Paradise Lost* had on this novel: we see heaven and hell (which, for Catherine, are the equivalent of Wuthering Heights and Thrushcross Grange, of nature and society), where Heathcliff is seen as the devil[3] (or a Byronic hero) who brings rebellion in heaven and where "the fall" of the two characters is presented. But which place is heaven and which one is hell? One would be tempted to say that Wuthering Heights stands for nature, wilderness and hell, while Thrushcross Grange is a symbol for civilisation and heaven. And that is probably true, but not for Catherine. For her, there is no better place to be than Wuthering Heights[4], where she could be free and happy with Heathcliff. Once she exits this secluded place, the girl becomes a woman, but during this process she loses her identity and in the end she is destroyed by what is seen as heaven. She feels imprisoned and her health starts to decline,

[3] E.g. In chapter 13, Isabella asks: "Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not is he a devil?"
[4] "If I were in heaven, Nelly, I should be extremely miserable. […] I dreamt once that I was there. […] heaven did not seem to be my home, and I broke my heart with weeping to come back to earth; and the angels were so angry that they flung me out into the middle of the heath on the top of Wuthering Heights, where I woke sobbing for joy." (chapter IX)

with no hope of ever getting better, even when her childhood friend returns. She can no longer return to girlhood and the only available path leads towards "madness" and self-destruction. We are told that it is impossible to escape a system which denies women their autonomy and free will. Heathcliff, the one who (according to Catherine) is more like herself than she is, comes back, but they can no longer become one. Her fall is not without consequences even after she is no longer alive, influencing the destinies of her daughter (who manages to save herself) and of Isabella Linton, as we will see later on.

Gilbert and Gubar also draw parallels between Brontë's creation and Shelley's *Frankenstein*, highlighting some of their common features from which we get a clear image of what interests us – the way in which Brontë builds a new universe (full of mysteries and unsolved problems, a true puzzle) and, more importantly, the characters that inhabit this world. There is something else underneath the surface, complex structures, allusions and not a very clear distinction between good and evil (in other words, ambiguous morality). What we read is only the tip of the iceberg. For instance, we know little about Heathcliff; we are told that he is a gypsy boy found by Mr Earnshaw in the streets of Liverpool and taken to be raised at Wuthering Heights[5]. But what if Heathcliff is in fact Mr Earnshaw's son and Catherine and Hindley's half-brother? Because that is the conclusion the reader draws from the way the master of Wuthering Heights treats the boy, better than his legitimate son[6]. We cannot put our complete trust in any narrator, not even in Nelly Dean, but we can build the story on what they let us know. We are given different perspectives over the same events and the absence of an omniscient narrator forbids access to the whole story of the characters. Gilbert and Gubar also point out the fact that the Brontë sisters were influenced in their writings by the loss of their mother at a very early age. The two critics call *Wuthering Heights* "a motherless book" and note that "all the Brontë novels betray intense feelings of motherlessness, orphanhood, destitution" (Gilbert, Gubar, p 251).

The issue of identity must not be overlooked when analysing *Wuthering Heights*. We saw that Catherine comes to a point where she can no longer find her true self, but Gilbert and Gubar go further with their study: Heathcliff's condition is presented the same as that of a woman. Going even further, we notice that he is called not "him" but "it" when he is brought

[5] Mr Earnshaw tells "a tale of his seeing it starving and houseless, and as good as dumb, in the streets of Liverpool, where he picked it up and inquired for its owner. […] he thought it better to take it home with him at once, than run into vain expenses there: because he was determined he would not leave it as he found it." (chapter IV)
[6] "the young master had learned to regard his father as an oppressor rather than a friend, and Heathcliff as a usurper of his parent's affections and his privileges" (chapter IV)

home by Mr Earnshaw. Why? Because, just like a woman, he had no social power, no status, no wealth, whether he was a bastard or simply an orphaned gypsy. It is a fact that never truly changes in the eyes of those who knew him from early childhood, before he became rich. He has only one name (no surname, no titles) and he is the embodiment of nature and instincts[7], placed in opposition with Edgar Linton, a symbol for social authority, even though physically he is no match to Heathcliff (Edgar's power is found not in physical strength, but in words, books, documents and languages).

Heathcliff rebels against the norms of society concerning class, marriage and fortune, very much like a woman tries to find her place in a patriarchal culture. There is an ongoing battle between culture and nature, in which culture is perceived as male and nature as female. Culture is associated with the idea of heaven, with Thrushcross Grange and the Linton siblings (Edgar and Isabella), while the concept of "nature" covers hell, Wuthering Heights, Heathcliff and Catherine. As the story progresses, we see that the characters cannot survive outside the environment in which they were born and the best examples are the women: Catherine dies once she leaves behind "hell" because she cannot become part of a stifling society, while her sister-in-law (a child of heaven) cannot adapt to a lifestyle so different from the one she was used to. Heathcliff and Edgar never see the world from the other one's perspective, with the former remaining bound to nature even after earning a fortune. Nelly Dean (the "human fixture", as Lockwood calls her) remains the same throughout the novel: a survivor, the only living mother-figure and a nurturer. She is not an ideal woman, she is the daughter of a poor man, but she took care to become well-read while looking after the house and the master's children. Nelly does not have to face marriage because of her status, something which protects her from a fate similar to that of Catherine and Isabella. As for Cathy and Hareton, they prepare to step into a new stage of their lives as a happily married couple.

The relationship between Catherine and Heathcliff is anything but simple. She asked her father for a whip and got a "gypsy brat" instead. While her brother asked for a fiddle, a sign of his desire for culture, Catherine wished for power (and she got it in the form of Heathcliff). She is a far cry away from the ideal, perfect woman imagined by the Victorians and she cannot fulfil the expectations that press upon her. She is stubborn, daring and full of energy. She gets power through Heathcliff, her new whip, her strength and downfall at the same time. Together,

[7] Catherine knows all of this and it is probably the reason why she claims that he is "more myself than I am": she has many names, but her identity is fragmented and she no longer knows who she really is.

they defy conventions as they become one single being ("a perfect androgyne", according to Gilbert and Gubar, with no sexual awareness, like the primordial couple in the Garden of Eden). Wuthering Heights is heaven for Catherine, but hell for those who come from outside, for Lockwood, Edgar and Isabella. It is a place where she can be fierce, rebellious, free and creative, where she can act according to her own will and against the rules of religion and culture.

Once her father dies, the new head of the family and sole heir is Hindley. His marriage to Frances is one of the first phases in Catherine's changing process because a lady enters her life and becomes something akin to a mother-figure. What could be said about her? She seems to be a perfect example of the angel in the house… one who cannot stand the sight of Heathcliff. It seems that, through her, the norms of society return for some time at Wuthering Heights (as Hindley wishes to make it suitable for a newlywed couple ready to start a family) and threatens the world in which Catherine was used to live. As Hindley starts to get accustomed to his place as *pater familias*, he becomes more aggressive. There could be two explanations: he either wishes to get his revenge on Heathcliff for stealing his father's attention and affection or his attitude is influenced by that of his wife. He seems to reflect her change of heart: as long as she is kind to his sister and her friend, so is he, but the moment she stops caring, he tears them apart and refuses to allow Heathcliff access to culture. Frances disappears quickly from the story. What was the main role of women in the Victorian Age? To be seen, but never heard, to be good wives and provide their husbands with male heirs. And she did… she gave birth to Hareton, who became the master of Wuthering Heights at the dawn of a new century. Once her duty is fulfilled, she dies.

As mentioned before, Wuthering Heights is the space where Heathcliff and Catherine have a certain power. It is a place where they can go beyond social hierarchy and ignore the fact that he is an illegitimate child and she is a woman. Everything changes when Catherine steps into Thrushcross Grange (a violent entry, with her being injured). She starts to change and become a lady, although the process is never really completed. She wants both the freedom of girlhood and the comfort and security provided by a good marriage, but her dream is never achieved. Catherine is forced to repress her emotions and impulses and when she does not manage to control them, they are expressed violently, in a way that must have scandalised the people of the nineteenth century. She is not a submissive girl and she does not fit the standards of the Victorian society. During that time, it was expected for women to be meek and hide their

true feelings, therefore wearing a mask that hid their real self (a personality that maybe never had the opportunity to develop to its true potential). Catherine is pressured from two sides: there are the Lintons from Thrushcross Grange and her brother and sister-in-law at Wuthering Heights.

She reaches a point when she thinks she is in love with Edgar[8] because he is handsome, young, rich, and decides to accept his marriage proposal. But her "love" is not the only reason for her answer. She is aware of the consequences she would have to face if she decided to marry Heathcliff: "I've no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; and if the wicked man in there [Hindley] had not brought Heathcliff so low, I shouldn't have thought of it. It would degrade me to marry Heathcliff now" (chapter IX). According to her, if they were to get married, they would be beggars. Catherine does try to secure a future for herself, to be "the greatest woman in the neighbourhood", but she loves Heathcliff and wants to help him escape her brother's power. The only way she could do this is to make use of her future husband's wealth. We see in her statements the way education and instincts fight each other. The way she was educated prompts her to think that they would be beggars in case of a potential marriage, while her instincts (the fact that she is conscious of her love for Heathcliff) drive her to find a way of getting him out of his powerless position.

Just like Catherine, Isabella also rebelled against her brother and ran away with Heathcliff. They both tried to manipulate the conditions of their marriage and did not allow their siblings to interfere. And just as Catherine could not lead a life trapped in her husband's house (where she could no longer find freedom and independence), Isabella could not adapt to the conditions of Wuthering Heights. A child of heaven cannot live in hell. The daughter of culture pays no heed to Catherine's warnings and decides to follow her heart, only to have her illusions shattered in the end. Isabella is an interesting character because of the way she evolved: at the beginning, she is presented as elegant and naïve, even a bit shallow, but – after facing Heathcliff's abuse at Wuthering Heights – she has the strength to escape, to run away from him (even though she knew that she would get no help from her brother) and build a new life in London.

It was difficult for a woman to get a divorce some two hundred years ago. Divorce was granted to a woman only if she proved that, along with adultery, her husband engaged in incest,

[8] "I love the ground under his feet, and the air over his head, and everything he touches, and every word he says. I love all his looks, and all his actions, and him entirely and altogether." (chapter IX)

bigamy or excessive cruelty[9]. Even if she did manage to escape her abusive spouse, society frowned upon her. Isabella is similar to Anne Brontë's Helen Huntingdon from this point of view: they both leave their abusive husbands (even though the law was not on their side), risking not only their social status but also, more importantly, the possible loss of their children. It is not specifically told what happened to Isabella while in London, but we can assume that both women had to face many hardships and prejudices in order to make a living for themselves and their sons on their own. Isabella could not manifest her hatred in a violent manner because she lacked the means to do so[10], but she had the courage to go against conventions and break free from the hell in which she had fallen, even if it meant being shunned by society.

One would probably expect to see in Cathy a carbon copy of her mother, but the two women are quite different from one another and even though Cathy has to pass certain trials early in life, she does not question her identity as her mother did. She is not a victim, she stands up to Heathcliff and does her best to help Hareton learn how to read and write and then take his rightful place as the new master of both Wuthering Heights and Thrushcross Grange. Although strong-willed and stubborn, Cathy is more docile than her mother, playing various roles which the first Catherine never took. Cathy is disobedient, but she remains a dutiful daughter, sharing a strong bond with her father; she is also a nurse, a teacher and a housekeeper. It seems that Emily Brontë brought in her every feature that was needed to create the seemingly perfect woman (a good wife and a good mother, true, but one who could think for herself).

Cathy was raised and protected by her father (a man of culture) and by Nelly Dean (who took the place of her mother). Only for this very reason it was to be expected that she would come to be, in some ways, different from her mother. Heathcliff represented freedom for Catherine, but oppression for Cathy. He forced her to marry Linton and leave Thrushcross Grange, but he did not succeed in breaking her spirit. While it seems strange today, marriages between first cousins were not unusual in eighteenth century England. They were seen as a way of keeping the fortune in the family, hence they were favoured. Cathy marries her cousin, but she loses everything she might have inherited after her father's death. Girls were not named

[9]"While a wife's adultery was sufficient cause to end a marriage, a woman could divorce her husband only if his adultery had been compounded by another matrimonial offense, such as cruelty or desertion," Holmes, Sumner, and Nelson, Claudia. *Maternal Instincts: Visions of Motherhood and Sexuality in Britain, 1875-1925.* London: Palgrave Macmillan, 1997, p 40.

[10] "I surveyed the weapon inquisitively. A hideous notion struck me: how powerful I should be possessing such an instrument! I took it from his hand, and touched the blade. He [Hareton] looked astonished at the expression my face assumed during a brief second: it was not horror, it was covetousness. He snatched the pistol back, jealously; shut the knife, and returned it to its concealment." (chapter XIII)

heirs to the family's wealth. When the head of the family passed away, the first-born son (or another close male relative) received everything[11]. Because Edgar Linton did not leave any documents to insure his daughter's financial security, Thrushcross Grange passes after his death to Linton and eventually to Heathcliff.

Cathy attracts Hareton away from Heathcliff's influence, away from nature and towards culture. By the end of the novel, Hareton becomes the master of Thrushcross Grange and Wuthering Heights. He marries Cathy and together they bring order to both places, erasing the distinction of hell/heaven between them. Heathcliff and Catherine fade away while a new world is created by Cathy and Hareton (a proper, civilized couple) at the dawn of a new century. Wuthering Heights is no longer "hell" in 1802. It was made the same as Thrushcross Grange, appropriate for the new masters to take their place as a newly formed family. We do not get to see what happened to Cathy and Hareton after their wedding, but it is hinted that nothing could stand in their way. As for the shadows of the past, they are left behind.

Virginia Woolf comments in *The Common Reader* that there is no "I" in *Wuthering Heights*. The idea is that, unlike her sisters, Emily Brontë drew her inspiration from a more general concept when it came to feelings. Woolf believes that, while Charlotte Brontë's characters reflect the emotions of the individual, those of her sister give voice to the entire human race, they reflect the power of human nature. Also, according to Sandra Gilbert and Susan Gubar, it is a novel of "myth making", of solving problems. What she is trying to do is give an answer to the question of origins: "it is the myth of how culture came about, and specifically of how nineteenth-century society occurred, the tale of where tea-tables, sofas, crinolines, and parsonages like the one at Haworth came from" (p 257). Wuthering Heights is the base on which history waits to unravel itself once the conflict between nature and culture comes to an end and a new century, when new conventions may be formed once more, is about to begin.

[11] We have such a situation in *Jane Eyre*, when Rochester explains that he was set to marry Bertha Mason, a rich woman, so that his brother could inherit the entire fortune of the family.

Bibliography

1. Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven: Yale University Press, 1979.

2. Holmes, Sumner and Nelson, Claudia. *Maternal Instincts: Visions of Motherhood and Sexuality in Britain, 1875-1925*. London: Palgrave Macmillan, 1997.

3. Homans, Margaret. *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

4. *

5. Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. The Literature network, http://www.online-literature.com/bronte/wuthering/, accessed on November 20th 2015.

6. Cuţitaru, Codrin Liviu, "Femei victoriene", România literară, http://www.romlit.ro/femei_victoriene, accessed on November 20th 2015.

7. Woolf, Virginia, "The Common Reader". The University of Adelaide – Library, http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/contents.html, accessed on November 20th 2015.

EROTISM VS COMMUNISM IN THE WORKS OF RADU ȚUCULESCU

Paula Petruțiu
PhD Student, University of Oradea

Abstract: Radu Țuculescu is a post-modernist writer, author of various volumes of short-stories, novels and plays. Known for his subtile sense of irony, Radu Țuculescu illustrates in his novels the Communist period in Romania somehow in opposition to the erotic pages that fill his books. Povestirile mameibătrâne, Stalin cu sapa-nainte or Femeile insomniacului, written after the Romanian Revolution from 1989 and published between 2006 and 2012, are three of the novels that best emphasize the opositttion between Comunism and Erotism.

Keywords: comunism, erotism, sensuality, irony, music

Punct de referință pentru opera lui Radu Țuculescu, regimul comunist se dezvăluie în paginile romanelor sale (referindu-ne în special la câteva din romanele apărute după 1989: *Povestirile mameibătrâne*[1], *Stalin cu sapa-nainte*[2] și *Femeile insomniacului*[3]) intercalându-se cu pasajele erotice, realizând astfel o alăturare bizară, presărată cu ironie. Contextul istoric al acțiunii romanelor este cu precădere România dictaturii comuniste, perioada anilor de instaurare a acesteia dar și România proaspăt devenită țară democratică, în atitudinea căreia se observă multiple reminescențe comuniste. Pentru prozatorii aparținând perioadei postmoderne scrisul rămâne singurul scut împotriva comunismului. „Spre deosebire de alte țări est-europene, în care opoziția față de regimurile comuniste s-a manifestat și în plan politic, în România anilor 1960-1980 în plină dictatură naționalist-comunistă, literatura a constituit o formă de rezistență în fața agresiunii tot mai violente a totalitarismului”[4], remarcă criticul Carmen Mușat. Nu doar că limita capacitatea imaginativă a individului prin restricțiile de la orice formă de cunoaștere care aduceau ofense dicaturii comuniste (programe TV atent selectate, radiouri interzise,

[1] Radu Țuculescu, *Povestirile mameibătrîne*, Editura Cartea Românească, București, 2006;
[2] Idem, *Stalin cu sapa-nainte*, Editura Cartea Românească, București, 2009;
[3] Idem, *Femeile insomniacului*, Editura Cartea Românească, București, 2012;
[4] Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii: incursiuni în proza postmodernă*, ediția a 2-a,Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 7;

eliminarea din școli a unei părți însemnate din literatura română și universală) ci ajungea chiar să dicteze creația. Literatura oportunistă reprezintă un exemplu elocvent în acest sens.

Opera lui Radu Țuculescu poartă marca ironiei. Prozatorul nu ezită să reliefeze în stilul care-l caracterizează felul în care funcționa regimul politic și „Marea Adunare Națională – o adunare de tovarăși aleși și verificați la sînge care nu făceau altceva decît să fie de acord cu ce li se comunica din partea Conducătorului, să citească discursuri anterior aprobate și mai ales să execute ropote de aplauze la comandă și să scandeze osanale conducătorului iubit, sub formă de lozinci”[5]. Nimic nu scăpa de ochiul vigilent al comunismului, nici măcar convingerile religioase. Prozatorul evocă prin personajele sale scene care uimesc prin ușurința cu care sunt tratate subiecte legate de credință „unui adevărat pedagog îi era interzis să propage existența lui Dumnezeu, aburind mințile credule ale elevilor. Din moment ce ne tragem din maimuță, ce naiba să mai căutăm la biserică ori să purtăm cruciulițe la gât”[6]. Accesul la informație era limitat prin interzicerea anumitor posturi de radio „Îți bați joc de conducători și de Partid! M-am prins, mă, Tăticuțul tău, care-i copil de chiabur, ascultă Europa Liberă, așa-i?”[7]. Se aduceau acuze individului aflat în imposibilitatea de a-și apăra propriile idei tocmai din cauza celor care luptau împotriva așa-numiților *dușmani ai poporului*. În romanul auto-biografic *Stalin cu sapa-nainte* unul dintre acei oameni acuzat de revoltă împotriva regimului este un copil care, evident, nici nu conștientizează acuzele care i se aduc. „Despre dușmanii poporului auzisem la școală, dar îmi era imposibil să-mi amintesc la care dintre ore și despre cine era vorba.”[8]

Reminiscențele atitudinilor lipsite de umanitate provenite din perioada regimului comunist au ecouri în România post-revoluționară. Peste *protejații* sistemului nu pare să fi trecut perioada de revoltă din 1989, ba mai mult, pare că au același comportament de dispreț, acționând cu aversiune față de ceilalți. Discutând despre morții care urmează să fie îngropați, personajul din romanul *Femeile insomniacului*, angajat al cimitirului municipal remarcă: „Babele arată bine, au vreo 90 de ani, dar parcă n-a trecut peste ele comunismul. Ori a trecut, dar cu foloase. În schimb, băiatul produs post-revoluționar, a fost făcut terci de un BMW decapotabil, pe care-l conducea alt băiat post-revoluționar, încă fără carnet, dar cu părinți babani”[9].

[5] Radu Țuculescu, *Femeile insomniacului*, Editura Cartea Românească, București, 2012, p. 118;
[6] Idem, *Stalin cu sapa-nainte*, Editura Cartea Românească, București, 2009, p. 117;
[7] Ibidem, p. 167;
[8] Ibidem, p. 163;
[9] Radu Țuculescu, *Femeile insomniacului*, Editura Cartea Românească, București, 2012, p. 107;

Există în opera lui Radu Țuculescu o alăturare foarte interesantă între injustițiile comise de regimul comunist, sentimentele pe care lectura acestora le trezește și concluziile oferite de personajele implicate în astfel de situații. Romanul *Stalin cu sapa-nainte* prezintă o scenă petrecută între fiul unui medic – care-i aduce acestuia prânzul – și paznicul instituției care-l supune pe copil unui interogatoriu bizar și întru totul stupid legat de proveniența pachetului, conținutul mâncării, mediul social ori credințele pe care familia doctorului le împărtășește. Explicându-i-se răspicat că „nimic nu-i mai mare pe lume decât Partidul”[10], copilul care ia parte la prelegerea paznicului referitoare la forța pe care o dobândește angajatul în momentul în care intră sub aripa comunistă afirmă scurt: „Doar muntele Everest!”[11]

Romanul *Povestirile mameibătrîne*, apărut la editura Cartea Românească, la București în anul 2006 se bucură de o receptare critică favorabilă, fiind de asemenea tradus în mai multe limbi europene: franceză (*Mere-vieille racontait*, traducere de Dominique Ilea, apărut la Gingko Edition, Paris, 2012), sârbă (*Price staramajke,* în traducerea Mihaelei Lazarovici, la editura Sezam Book în 2015), iar în curând și în limba cehă, într-o traducere de Ladislav Cetkovski[12].

Freamătul rural cu toate aspectele sale reprezintă în romanul lui Radu Țuculescu punctul de plecare în stabilirea temei. Lumea satului descrisă de Radu Țuculescu pulsează de viață, respiră prin toți porii, se identifică cu natura făcând comuniune cu aceasta, este parte integrantă a derulării timpului, a ciclicității anotimpurilor, a mișcării Pământului. Nimic nu pare a-i opri pe săteni din jocul lor care tinde spre eternitate. Pasionali, locuitorii satului Petra trăiesc cu intensitate fiecare moment, indiferent dacă natura acestuia este veselă ori nu. „Subiectele de conversație se învârt în jurul sexului, în jurul potenței și a impotenței bărbaților, în jurul adulterului”[13] La apariția unei femei frumoase nu este admirat doar felul în care aceasta se poartă ci se observă senzualitatea acesteia în profunzime, făcând-o parte a purității naturii „purta o rochie subțire, (...) o rochie plină de flori care îmbia toate albinele să se înfrupte din ea“[14] încât aceasta devine „femeia ce era în stare să aprindă aerul din jurul ei cu un zâmbet”[15].

Muzica ocupă un loc însemnat în dezvoltarea erotismului în opera lui Radu Țuculescu. În *Povestirile mameibătrîne* prezența personajului Dimitri se remarcă prin talentul acestuia de

[10] Radu Țuculescu, *Stalin cu sapa-nainte*, Editura Cartea Românească, București, 2009, p. 165;
[11] Ibidem, p. 165;
[12] http://www.suplimentuldecultura.ro/index.php/continutArticolAllCat/6/10553
[13] Radu Țuculescu, *Povestirile mameibătrîne,* Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 110;
[14] Ibidem, p. 30;
[15] Ibidem;

mare dansator, cuceritor al femeilor din sat tocmai datorită abilităților sale artistice (relatările acestuia trimit totodată la perioada istorică în care se afla țara: „după ce vor cuceri lumea, toți vor trebui să învețe ceardaș. Toate popoarele că nu va mai fi decât un singur popor blond cu ochi albaștri vorbitor de limbă nemțească”[16]). În romanul auto-biografic *Stalin cu sapa-nainte* adolescentul Adrian Loga compune arii pentru cucerirea iubitei, iar Septimius Ilarie din romanul *Femeile insomniacului* cucerește prin afirmația că „blues-ul dă partenerilor șanse egale, astfel încât nu se poate ca unul să atragă atenția mai mult decît celălalt. E dansul cuplului ce tinde spre contopirea într-o singură ființă, într-o singură respirație. Al iubirii spirituale care trebuie să se împlinească în actul sexual.”[17]

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

1. BOIA, Lucian, *Mitologia științifică a comunismului*, ediția a 3-a, București, Humanitas, 2011;
2. MANOLESCU, Nicolae, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, Pitești, Paralela 45, 2014;
3. MIHĂILESCU, Dan C., *Castelul, biblioteca, pușcăria: trei vămi ale feminității exemplare*, București: Humanitas, 2013;
4. MIHEȚ, Marius, *Seminare de literatură contemporană. Radu Țuculescu*, Oradea, editura Universității din Oradea, 2012;
5. MUȘAT, Carmen, *Strategiile subversiunii: incursiuni în proza postmodernă*, ediția a 2-a,Editura Cartea Românească, București, 2008;
6. ȚUCULESCU, Radu, *Povestirile mameibătrîne*, Editura Cartea Românească, București, 2006;
7. *Stalin cu sapa-nainte*, Editura Cartea Românească, București, 2009;
8. *Femeile insomniacului*, Editura Cartea Românească, București, 2012;
9. http://www.suplimentuldecultura.ro/index.php/continutArticolAllCat/6/10553.

*Cercetare finanțată prin proiectul „**MINERVA** – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală și post - doctorală”, cod contract:* ***POSDRU/159/1.5/S/137832****, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 - 2013*

[16] Radu Țuculescu, *Povestirile mameibătrîne*, Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 85;
[17] Idem, *Femeile insomniacului*, Editura Cartea Românească, București, 2012, p. 104.

FROM THE RHYTHM OF THE CORPUS TO THE RHYTHM OF THE BODY

Anamaria Lupan
PhD Student, Joint Degree, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca / "Blaise Pascal" University of Clermont-Ferrand, France

Abstract: This paper analyses and interprets the dimensions and facets of rhythm in Marguerite Yourcenar's essays. The writer's critical essays, built as a « specular projection » (Bérengère Deprez), glide from the bookish rhythm to the organic rhythm ; the critical point of view surpasses objectivity and inaugurates an age of elective affinity. We glide from the study of the other to the putting in place of the authorial ethos, as there exists, according to Julie Hébert, « the doom of the self-portrait » announced by Marguerite Yourcenar in the shape of a citation from Luis Jorge Borges : « An author thinks he is speaking about a great deal of things, but that which he leaves behind, if he has the chance, is an image of himself».

Everything is rhythm in Marguerite Yourcenar's essays, because everything presents itself as a rapport, a threshold, a border and a passage. Everything is movement and dynamics. We believe that Marguerite Yourcenar's poetics circumscribes in filigree the essential network connecting her to the others (the other cultures, other epochs, to the other cultured people, to other spaces and times, etc.).

For a better understanding of the rapport between the voice of the essay writer and that of the other, first of all, we will synthesize and analyze the forms that the rhythm takes in Marguerite Yourcenar's essays. A first dimension of the rhythm appears in the paraliterary genres which make up the Essays : travel story, artistic critique, literary critique, preface, etc. alternate and complete each other in order to articulate the complex world of culture.

This ample and varied rhythm implies a second degree rhythm : the essays overflow with diverse and exotic cultures and civilizations ; the rhythm has foreign infections in order to have the Yourceannarian voice better revealed. In order to underline the rapport between the I of the essay writer and that of the other, as a secondary purpose we are going to explore Marguerite Yourcenar's specific manner of speaking of herself, through the guise of a third person's voice. Interrogating the means of becoming impersonal allows us to discover the manner in which the essayist moves from the corpus to the body, while at the same time annulling the borders between the real and fiction.

Another aspect of the rhythm of Yourcenar's essays appears in the binary movement of systole and diastole or of appropriation and rejection of the textual elements the writer rediscovers in the works of the men of culture she analyzes. This time the rhythm becomes echo because there exists on the one

hand the rapport between the rhythms of the essays and the other works by Marguerite Yourcenar and the rapport established between the works of the other and those of the academician Yourcenar

Key words: analogy, body, essay, influence, rhythm

L'entrée de Marguerite Yourcenar en littérature est décrite à plusieurs reprises comme une entrée en religion[1] ; en fait, pour la romancière, l'écriture signifie être en contact avec la vie, avec le niveau le plus profond de la réalité[2] ; la traduction[3] devient, dans la poétique yourcenarienne, l'opération qui rend visible la pensée de quelqu'un. Si l'écriture est une traduction, le rythme reçoit une grande importance parce que la traduction suppose beaucoup d'attention accordée aux flux et aux courants de pensée ; la superposition des voix ne signifie pas la mise en place d'une zone de flou et de vague mais plutôt la recherche de sa propre voix à travers la voix d'autrui ; la présentation de l'écriture comme un processus de traduction signifie, selon nous, l'affirmation en filigrane de l'universalité qui régit le monde dans son ensemble. Voir l'écriture comme un exercice de traduction suppose le renoncement à la position élitiste de la littérature et la création de l'harmonie entre tous les règnes (végétal, animal, humain) ; le rythme de la traduction universelle c'est le rythme de l'échange interhumain ; d'ailleurs, cet échange constitue l'une des conditions nécessaires de l'humanisme[4] tel qu'il apparaît chez la romancière. Sacrée – parce que liée à une dimension spirituelle supérieure au

[1] Cf. les trois biographies qui lui ont été consacrées : Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990 ; Michèle Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Robert Laffont, 1995 ; Michèle Goslar, Yourcenar : « Qu'il eût été fade d'être heureux », Bruxelles, Racine / Académie royale de langue et de littérature françaises, 1998.

[2] A la question de Denise Bombardier sur le lien entre la littérature et la vie, dans l'interview « Entrevue avec Marguerite Yourcenar », Marguerite Yourcenar répond : « [Écrire] C'est être en contact avec la réalité, et tâcher d'expliquer du mieux qu'on peut ce que c'est qui vous paraît cette réalité. », *Portait d'une voix*, Gallimard, coll. « Cahiers de la NRF », 2002, p. 343.

[3] Marguerite Yourcenar expose sa conception de l'écriture comme traduction dans l'interview avec Jean-Pierre Corteggiani, « Marguerite Yourcenar interviewée » : « Pour moi, c'est la même chose. Qu'un vers convenable ait été écrit par moi ou qu'il ait été écrit par Cavafy, aucune importance. J'ai dit souvent, et ce n'est pas un paradoxe, que de toute façon on traduit toujours, que lorsque je tâche de décrire un personnage, je décris d'après une image de lui en partie dessinée par des mots qui sont dans mon esprit, et je dois m'asseoir à la table et mettre ça sur papier de manière à ce que ce soit compris du lecteur. [...] c'est tout de même la traduction d'une pensée fluide. », *Portait d'une voix, op. cit.*, pp. 400-401.
La traduction dépasse chez la romancière le sens de transposer un texte dans une autre langue : traduire signifie chez Marguerite Yourcenar entrer dans la sensibilité de quelqu'un, lui comprendre les pensées et le comportement ; ainsi, la traduction s'approche de la sympathie – la stratégie presque magique qui lui permet de sentir avec.

[4] La romancière définit l'humanisme de manière assez originale : « L'humanisme n'est qu'une discipline intellectuelle. Il fournit à l'homme un point d'appui. Il ne s'agit pas de faire de l'homme une idole. La valeur de l'humanisme est celle d'assumer pleinement la condition humaine. », *Ibidem.*, p. 125.

réel – et dynamique – par son dialogue avec tous les éléments qui participent à la vie –, la littérature est une affaire de rythme parce qu'elle propose à chaque fois une adéquation au contexte[5] ; de plus, elle est rythme car elle demande toujours une nouvelle forme – en fonction de son contenu, du sujet dont l'œuvre parle – ce qui l'éloigne des systèmes ankylosés et muséifiés ; la littérature est la vie vue de manière plus claire. De plus, le rythme yourcenarien est, selon nous, lié au rapport que l'écrivaine trace entre la vue, la vision et la vision totale[6] ; parler de ses expériences ou de ses préoccupations est une question d'attention et de vision. L'écriture favorise le recul dans le temps et par là, elle fait possible une clarification de soi à travers les lignes tracées après coup.

Le lien entre la littérature et le rythme est mis en évidence, de plus, chez Marguerite Yourcenar par le discours poétique – forme discursive qui marque son affirmation sur la scène littéraire[7] ; la poésie la sensibilise à la création des voix et des tons. La présence des voix[8] dans son œuvre littéraire nous permet d'affirmer que le rythme est un trait essentiel de l'écriture yourcenarienne ; toutefois, nous nous proposons dans notre communication de chercher et d'interpréter les limites et les facettes du rythme dans les essais de Marguerite Yourcenar. Dans un premier temps nous allons tenter de trouver une possible définition du rythme de l'écriture dans la vision de Marguerite Yourcenar, pour pouvoir dans un deuxième temps analyser le processus de dépersonnalisation qui permet à l'essayiste de mieux trouver sa voix dans le

[5] Marguerite Yourcenar parle de chaque oeuvre comme d'un être humain : elle ne conçoit pas que le titre ou la forme s'impose dans le travail littéraire parce qu'elle voit une parfaite adéquation entre le fond et la forme. Ce thème présente des influences de Paul Valéry qui parlait de l'importance de la méthode dans une oeuvre littéraire.

[6] Dans *Essais et Mémoires*, Marguerite Yourcenar fait une distinction entre vue, vision et vision totale : « J'ai toujours tâché de distinguer le plus exactement possible la vision de l'esprit (visio intellectualis, mais notre mot „intellectuel" est à la fois anguleux et pâle) de celle à laquelle jusqu'à un certain point les yeux participent, et de séparer de l'une et de l'autre la vision totale, sorte de ravissement plutôt, bien qu'au lieu de se sentir *ravi* on se sente *intégré*, en qui les cinq sens et l'esprit s'unissent. Mais pourquoi „vision des yeux" et non pas „vue" ? Pourquoi „vision totale" et non pas „extase" ou „délire" ? C'est que justement aucune vision ne délire (ou, alors, on ouvrirait un autre chapitre, celui de l'halluciné). Aucune *vue* qui ne prend pas possession de tout l'esprit n'est vision ; aucune pensée, si valable qu'elle soit, n'est autre chose qu'un fruit ou un sous-produit passager, dénué de ce sens d'éternité dans l'instant, d'étendue à l'intérieur d'un point pas même fixe, qu'à de très longs intervalles la vision de l'esprit parfois confère, et qu'il est quelquefois possible de ressusciter par le souvenir. », *Essais et Mémoires*, *op. cit.*, pp. 613-614.

[7] Dans la Chronologie des *Œuvres Romanesques*, nous apprenons qu' « Elle compose à seize ans un poème dialogué inspiré de la légende d'Icare. *Le Jardin des Chimères*, publié en 1921 chez Perrin aux frais de M. de Crayencour, comme le sera en 1922 chez Sansot un volume de vers *Les dieux ne sont pas morts*, simples exercices de débutant où abondent les imitations littéraires. », Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. XV.

[8] Dans son étude sur l'œuvre yourcenarienne, « L'écriture des voix dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », Nicole Bourbonnais souligne l'importance de la voix dans la poétique yourcenarienne ; ainsi, pour la romancière, la création d'un personnage représente la création d'une voix ; de plus, dans ses œuvres, soit elle thématise soit elle crée une situation d'écoute. D'autre part, en commentant ses œuvres, l'écrivaine sollicite l'ordre auditif plutôt que l'ordre mental. Nicole Bourbonnais, « L'écriture des voix dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque international de Mendoza (4-7 août 1994), Textes réunis par Rémy Poignault avec la collaboration de Blanca Arancibia, SIEY, Tours, mai 1997, p. 75.

concert des voix des autres ; enfin, dans une dernière partie nous allons examiner le jeu de systole et de diastole du rythme yourcenarien qui nous permet de mieux comprendre la manière dont s'établit le dialogue enrichissant avec autrui.

Dans ses quatre recueils d'essais – *Sous bénéfice d'inventaire*, *Le Temps, ce grand sculpteur*, *En pèlerin et en étranger*, *Le Tour de la prison* – repris dans l'édition de la Pléiade[9], Marguerite Yourcenar rassemble des préfaces[10] à des œuvres qu'elle a traduites ou admirées en tant que lectrice, des récits de voyage[11], des études sur des sujets qui l'ont intéressée[12], des ébauches de projets ou des notes de journal[13], etc. ; aucun recueil n'obéit à une structure préétablie parce que pour l'écrivaine le rythme de l'écriture c'est le rythme de la vie. Les dimensions thématique, formelle ou autre sont perçues par Marguerite Yourcenar comme des matrices vides qui annulent la force de la vie ; ce jeu de vases communicants entre des domaines distincts de l'existence traduit la volonté de l'écrivaine de surprendre la dynamique de la vie dans la dynamique de l'écriture. De plus, l'écriture en palimpseste est toujours portée vers de nouveaux horizons ; comme le remarque Beatriz Vegh[14] dans son étude sur la traduction du roman *Les Vagues* de Virginia Woolf par Marguerite Yourcenar, la romancière aime ouvrir le champ littéraire vers d'autres dimensions ; ainsi, compare-t-elle l'écriture de Virginia Woolf avec l'écriture contrapunctique musicale baroque de Bach. Nous pouvons déjà affirmer que le

[9] Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, avant-propos de l'éditeur, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

[10] « Selma Lagerlöf, conteuse épique », « Présentation critique de Constantin Cavafy », « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann », « Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la *Gita-Govinda* », « Une femme étincelante et timide », etc.

[11] Le dernier recueil d'essais, *Le Tour de la prison* – qui comprend les essais « Basho sur la route », « D'un océan à l'autre », « *L'Italienne à Alger* », « Bleue, blanche, rose, gaie », « L'Air et l'Eau éternels », « Tokyo ou Edo », « Les Quarante-sept Ronin », « Bonheur, malheur », « Kabuki, bunraku, nô », « La Maison du grand écrivain », « Visages à l'encre de Chine », « Bosquets sacrés et jardins secrets », « La Loge de l'acteur », « Les "Petits Coins" et les Grands Sites » et la conférence faite à l'Institut Français de Tokyo, le 26 octobre 1982, « Voyages dans l'espace et dans le temps » –, selon la note de l'éditeur, « s'articule autour du voyage au Japon, où Marguerite Yourcenar s'est rendue d'octobre à décembre 1982 : dix textes, tour à tour récit et réflexion, auxquels s'ajoutent une évocation de San Francisco („Bleue, blanche, rose, gaie"), deux relations de voyage vers le Canada et l'Alaska („D'un océan à l'autre" et „*L'Italienne à Alger*"), ainsi qu'une croisière vers l'archipel d'Hawaii („L'Air et l'Eau éternels"). », *Essais et Mémoires*, *op. cit.*, p. 597.

[12] Marguerite Yourcenar s'intéresse à toutes les religions du monde en tant que façons de penser et de voir la société mais elle n'adhère à aucune parce qu'elle se méfie des étiquettes et des dogmes. Dans les essais de la Pléiade, il y a plusieurs textes qui parlent de la religion : « Sur quelques thèmes de la *Gita-Govinda* », « Approches du tantrisme », « Essai de généalogie du saint ». La religion n'apparaît pas à l'écrivaine comme un événement ponctuel, historique, mais elle la considère sur le plan des mentalités, selon l'impact qu'elle produit au niveau social. Cette façon de voir les choses, d'aller vers la profondeur des événements et d'analyser la représentation et les images que les vecteurs sociaux produisent réaffirme la préoccupation de Marguerite Yourcenar pour ce qui est entre, pour les espaces liminaires et, par conséquent, situés en différence.

[13] « Carnets de notes, 1942-1948 », « Écrit dans un jardin ».

[14] « On sait le goût qu'a Yourcenar pour le jeu de vases communicants entre œuvres d'art visuelles et littéraires dans un souci d'ouverture de la praxis littéraire vers d'autres univers esthétiques. », Beatriz Vegh, « *The Waves* : *Les Vagues* : traduction, écriture, contrepoint » in *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 67.

rythme employé par l'académicienne est un rythme paradoxal : il a une structure brisée, fragmentaire, pour mieux présenter l'ensemble de la vie ; cette formule kaléidoscopique nous propose un tour de la prison et un trajet dans le labyrinthe du monde. De plus, ce rythme fluide traduit la volonté de garder sa liberté intellectuelle, de n'adhérer jamais à des dogmes, à des principes ou à des écoles de pensée.

Les textes sur les personnalités qui l'ont marquée sont situés à côté des textes sur des sujets qui l'ont préoccupée pour mieux mettre en évidence la diversité des aspects de la réalité qui lui permettent, d'ailleurs, de mieux se connaître. Chaque texte est un défi lancé à la fois à la force intellectuelle de l'écrivaine – car elle doit être capable de traiter les sujets qui l'interpellent – et à sa présence humaine dans le monde – parce que tout texte est un exercice de réflexion sur soi, sur ses goûts, etc. Le passage d'un texte de critique littéraire à un récit de voyage n'est pas toutefois hasardeux : tous les textes gardent une forte dimension critique ; ils proposent des problématisations et des interrogations qui gênent ou agacent le lecteur ne le laissant pas dans son confort intellectuel fondé sur des certitudes.

Le rythme est, dans la vision yourcenarienne, plus qu'un outil poétique ; il exprime le rapport entre la vie et l'écriture ; la rythme représente le lien inhérent entre les voix qui semblaient différentes mais qui, toutefois, participent à l'harmonie de ce riche univers. Si l'univers offre un rythme à voir, à expérimenter, l'humanité doit pouvoir le lire ; entre le monde et les gens il y a un lien livresque mais qui se rapproche beaucoup d'un rythme identitaire : c'est le rythme organique du déchiffrement, de la lecture. Savoir lire l'univers suppose beaucoup d'attention et de concentration car, comme le répète la romancière nous sommes les légataires de l'univers tout entier. Pour pouvoir étudier cette universelle analogie[15] qui régit le réel, Marguerite Yourcenar utilise des procédés de dépersonnalisation – outils spéculaires qui lui renvoient son image à travers les images des autres. Le rythme harmonieux entre différents domaines de la vie est repris dans les images des sujets qui décrivent obliquement l'écrivaine sans l'obliger de passer par ce qu'elle appelle l'horrible hurlement de moi, moi[16].

Si Marguerite Yourcenar nous parle aussi des voix qui l'ont influencée, elle le fait de manière originale parce que les influences sont si nombreuses qu'elle n'arrive plus à les mentionner indépendamment ; les influences deviennent les voix qui l'ont structurée et qui l'ont

[15] Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, Pise, Pacini, 1997.
[16] Cf. Jacques Chancel, *Radioscopie. Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, France Inter, 11 -15 juin 1979, Monaco, Editions du Rocher, 1990.

aidée à renaître dans le monde des lettres. Parler des influences devient ainsi une façon de se regarder obliquement. De plus, parler de soi à l'aide d'autrui éloigne des automatismes quotidiens et des mensonges inévitables à chaque fois que quelqu'un essaie de se présenter.

La difficulté de faire son autoportrait la détermine à trouver des stratégies de dépersonnalisation qui lui permettent la mise en place d'une existence enrichie. La recherche des voix d'autrui favorise un rythme identitaire. Le regard lucide de la romancière sur les sujets dont elle parle a fait que certains exégètes ont vu chez elle des techniques de diminution de l'Autre[17] ; nous pensons, toutefois, qu'elle veut plutôt oublier sa propre subjectivité pour mieux comprendre et nous faire comprendre sa poétique et sa vision sur la vie. Elle ne diminue pas les autres mais elle nous montre qu'il y a des manières d'agir qui ne lui semblent pas appropriées ; le livresque et le culturel commencent à questionner le réel. L'écrivaine va se mettre en scène à travers ses personnages mais aussi à l'aide du ton impersonnel qui s'expose dans ses essais[18].

Selon Alexandre Terneuil, Marguerite Yourcenar ne renonce pas à son rôle de romancière au moment où elle s'arrête sur des œuvres d'art ; elle ne se transpose pas en vrai critique d'art mais elle devient une romancière qui parle et décrit des œuvres d'art qui l'intéressent ; dans ses textes il y a une poétisation de l'image. Dans la critique d'artiste non plus Marguerite Yourcenar n'oublie pas ses repères – sa formation d'écrivaine ; Catherine Golieth nous montre dans une analyse très érudite sur l'œuvre yourcenarienne que les affinités électives présentes dans les essais n'ont rien d'une ressemblance mimétique mais que plutôt « l'affinité invite à des continuités qui relient, sans les confondre, des mondes étrangers les uns aux autres [19]». Dans les essais critiques il y a ce que Bérengère Deprez appelle « la projection spéculaire[20] » : en mettant beaucoup de soi dans les personnes dans elle parle, l'auteur qui ne dit jamais « je » se présente beaucoup plus qu'elle ne le dit. Nous pouvons avancer l'hypothèse un peu hardie

[17] Brain Gill dans son étude « Techniques de l'argumentation : la topique de Marguerite Yourcenar » dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar, op. cit.,* parle de la supériorité que Yourcenar se complaît à célébrer tout en diminuant les autres par l'emploi de diverses stratégies (la contradiction, le refus de la parole, etc.).
[18] « Oui, le „je" en littérature est difficile. Mais il devient plus aisé quand on s'est aperçu que le „il" veut parfois dire „je", et que „je" ne signifie pas toujours „soi" .», *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami, avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones, Gallimard, 1995, p. 593.
[19] Catherine Golieth, « Le parti-pris par Marguerite Yourcenar pour l'explication » in *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, actes du colloque de Modène, Parme et Bologne, mai 1999, éd. Carminella Biondi, Françoise Bonali-Fiquet, Maria Cavazzuti, Elena Pessini, Tours, SIEY, 2000, p. 80.
[20] « Commençons par les essais sur les autres écrivains, qui offrent quelques merveilleux exemples de ce que les psychologues appellent la „projection spéculaire'' : ainsi, les qualités que Marguerite Yourcenar reconnaît à Selma Lagerlöf, mais aussi à Constantin Cavafy, à Roger Caillois, à Henry James, à Oscar Wilde, à Thomas Mann, à Virginia Woolf, à Yukio Mishima, à Jorge Luis Borges, à Jean Schlumberger, ou les vœux et les regrets qu'elle formule pour eux, et parfois très évidemment à leur place, semblent dans bien des cas reconnus ou formulés pour elle-même. », Berengère Deprez, « „L'humble mesure du possible''. Engagement et détachement dans les essais yourcenariens », *Ibidem.,* p. 29.

que dans les essais critiques, Marguerite Yourcenar se fait personnage de son propre roman ; elle s'attache et se détache de soi-même pour mieux se faire voir ; de plus, elle se projette parfois dans des espaces ou des temps éloignés qui favorisent un regard exhaustif sur sa propre personnalité.

D'autre part, nous croyons que Marguerite Yourcenar conçoit les hommes et les éléments qui l'entourent comme des cartographies ou des structures formées par des lignes : des lignes qui se rencontrent, qui se brisent ou se superposent ; la terre abstraite où elle aimerait se fixer est une manière de sentir et de penser et non pas un lieu réel[21] ; se rapporter à un monde sans frontières suppose d'envisager un rythme fluide où la vie et la littérature présentent des niveaux différents de la réalité. Des lieux et des personnalités si éloignés dans l'espace et dans le temps se retrouvent rassemblés dans le réseau complexe de l'écriture essayistique yourcenarienne parce qu'elle construit un univers dépouillé de frontières. Cet univers demande à être nourri par la voix et la substance de l'écrivaine qui nous offre dans les niveaux de profondeur du rythme livresque le rythme du corps ; cette interdépendance entre Marguerite Yourcenar et les sujets dont elle traite fait voir la tonalité authentique exigée par l'écriture selon la romancière parce qu'elle ne conçoit pas l'œuvre d'art autrement qu'un témoignage. Chaque texte joue un rôle dans la société tout en étant littéraire ou culturel et, par conséquent, sans être engagé, chaque écrivain participe à la pensée d'une époque.

Pour exemplifier l'harmonie qu'elle promeut, Marguerite Yourcenar, par les stratégies textuelles de dépersonnalisation qu'elle emploie, trace les rapports entre les individus très différents ; par exemple, Oscar Wilde apparaît comme une ligne de fuite commune à elle et à Yukio Mishima, auteur qu'elle a beaucoup apprécié et qui l'a déterminée à visiter tard dans sa vie le Japon ; Wilde a été un auteur qui a intéressé et influencé à la fois Marguerite Yourcenar et Yukio Mishima. De plus, l'écrivaine fait ses apprentissages nordiques dans l'œuvre de Selma Lagerlöf[22]. L'étude de Marguerite Yourcenar sur Jorge Luis Borges parle beaucoup de l'académicienne et les points communs[23] entre les deux écrivains ont été discutés à maintes

[21] Sorin Barbul examine le jeu d'« Errance et enracinement dans les "Juvenalia" poétique de Marguerite Yourcenar » in *Marguerite Yourcenar citoyenne du monde*, Actes du colloque international de Cluj, Arcalia, Sibiu (8-12 mai 2003) textes réunis par Maria Vodă Căpușan, Maurice Delcroix et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2006, p. 45.
[22] Le rapport entre l'œuvre de Selma Lagerlöf et celle de Marguerite Yourcenar est bien analysé dans l'étude de Kajsa Andersson, « Quelque chose de la Suède » Observations sur "Les derniers voyages de Zénon" dans *L'Œuvre au Noir* » in *Marguerite Yourcenar citoyenne du monde, op. cit.*
[23] Le rapport entre les deux écrivains a été analysé par Maria José Vazquez de Parga dans « Lecture de Jorge Luis Borges et de Marguerite Yourcenar à travers le miroir » in *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar, op. cit.*; par Blanca Arancibia dans « Yourcenar essayiste et l'Argentine » in *Bulletin de la SIEY*, n° 11, Tours, février 1993 ;

reprises ; nous les rappelons succinctement : les deux sont nés au tournant du siècle, les deux ont été d'abord reconnus en tant qu'écrivains en France, les deux ont connu une éducation à la maison, ont appris les langues classiques ; des plus, ils ont une formation humaniste et sont passionnés de voyages, de l'étude de l'Orient et de l'alchimie ; les deux ont été couronnés par l'Académie Française. Dans leurs œuvres, ils se penchent sur la fragilité de la vie et sur la littérature et la culture qui sont plus riches que la vie. Même si Marguerite Yourcenar doit aller loin dans le temps pour trouver des voix qui l'interpellent, elle n'hésite pas à le faire : dans son intérêt pour l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné, Teofilo Sanz[24] nous propose de lire son regard sur la souffrance d'autrui. Les auteurs traités par l'essayiste appartiennent à différentes cultures[25] et à différentes époques ; par conséquent, l'académicienne ne considère pas qu'il y a un âge d'or de la culture universelle ; elle choisit plutôt des points de repère dans la carte culturelle universelle. Le rythme est universel et l'identité dépasse l'égoïsme chez Marguerite Yourcenar car le corps a une dimension géologique : il est de tous les temps et de tous les espaces.

Comme nous l'avons vu, Marguerite Yourcenar emploie des stratégies de dépersonnalisation pour mieux se retrouver ; en lui prêtant leurs voix, les auteurs qu'elle étudie lui permettent de retrouver ce qu'elle a à dire. Le lieu de l'énonciation prend la signification d'un point de fuite à la recherche de soi : la patrie se superpose à la culture et les deux participent à la définition sans cesse en quête de perfectionnement de soi[26].

Les essais, laboratoire pour les œuvres romanesques de l'écrivaine, sont en même temps l'espace où la voix de l'écrivaine s'est forgée le mieux ; elle a pu y prendre position en son propre nom ou, autrement dit, elle y a pu mieux que nulle part ailleurs entreprendre le vaste

---

dans l'ouvrage de Jean-Pierre Castellani, *Je, Marguerite Yourcenar. D'un « Je » à « L'Autre »*, Paris-Bucarest, EST-Samuel Tastet Éditeur, 2011, etc.

[24] Cf. Teofilo Sanz, « Aspects de l'horizon éthique et esthétique de Marguerite Yourcenar : sa lecture des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », in *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, *op. cit*., p. 152. De plus, le critique considère qu'« A travers sa lecture du poète, Marguerite Yourcenar nous fait part de ses propres obsessions en ce qui concerne la vie, la mort et le destin de l'être humain. », p. 154.

[25] La France est représentée par Agrippa d'Aubigné et Roger Caillois ; Piranèse évoque l'Italie (pays si cher à Yourcenar et qui a été l'une de ses patries pendant les années trente) ; Selma Lagerlöf vient des pays nordiques, de Suède, pays visité par Yourcenar à la maturité ; Constantin Cavafy à côté de Pindare rappelle la passion de l'académicienne pour la Grèce, berceau de notre culture ; Thomas Mann représente l'Allemagne (pays dont Yourcenar s'est nourrie intellectuellement) ; l'Angleterre est le pays d'Henry James, de Virginia Woolf et d'Oscar Wilde ; l'univers argentin est mis en relief par la présence d'Enrique Larreta et de Jorge Luis Borges ; le Japon transparaît pleinement à travers les figures du poète Bashô et du romancier Yukio Mishima – auquel, d'ailleurs, elle consacre un long essai.

[26] Parler de la patrie de Marguerite Yourcenar n'est pas un sujet facile, fait souligné d'ailleurs par l'écrivaine-même : « J'ai une passion pour l'Autriche, j'ai une passion pour la Suède, j'ai une passion pour le Portugal, j'ai une passion pour l'Angleterre. Et la littérature anglaise m'a tellement nourrie que c'est certainement une de mes patries. J'aime beaucoup l'Asie, j'ai étudié les littératures asiatiques autant que j'ai pu, et par conséquent je me sens une patrie asiatique autant qu'une patrie européenne. Non, je ne crois pas aux patries exclusives, pas plus que je ne crois aux mères irremplaçables.» , *Portrait d'une voix, op. cit.*, p. 252.

dialogue avec les personnalités qu'elle admirait. Le jeu de systole et de diastole entre ses essais et ses œuvres romanesques souligne l'unité organique qu'elle voyait dans la littérature et dans la culture. Les fragments, les essais, se rejoignent pour former un tout au-delà de toute marque d'unité exhibée de manière directe et évidente. André Maindron dans son étude « L'hommage de Yourcenar à Thomas Mann[27] » met en évidence l'évolution en parallèle de la pensée de Thomas Mann et la gestation de *L'Œuvre au Noir* ; de plus, les exégètes[28] ont mis en évidence à maintes reprises la démarche de Marguerite Yourcenar traductrice : elle offrait une nouvelle variante du texte traduit tout en faisant appel à ses propres critères esthétiques. Par conséquent, nous voyons que si Marguerite Yourcenar emprunte des éléments des œuvres des autres, elle n'hésite pas à restructurer les œuvres qu'elle examine tout en leur offrant des éléments ou des conceptions qui lui sont chers.

Une autre facette du rythme est visible dans la pratique des répétitions, des emprunts et des reprises des thèmes et des idées ; dans son désir d'améliorer toujours ses textes, Marguerite Yourcenar fait appel à ce que nous appelons un rythme en écho ; si nous parlons d'écho, nous devons mentionner que l'écho se prolonge sur plusieurs plans : tout d'abord, il y a ce jeu entre les éléments qu'elle a employés une fois et qu'elle réutilise soit pour les améliorer soit pour changer leurs portraits ; d'autre part, il y a le lien entre la dimension esthétique et la dimension éthique – la correction de l'œuvre étant à la fois une correction de son caractère[29]. Ce type de rythme était visible un peu aussi dans les écrits sur les auteurs dont elle a parlé ; les affinités électives constituent une sorte de miroir où l'écrivaine se voit tout en gardant une certaine distance par rapport à soi. Toutefois, bien que le rythme yourcenarien soit varié, nous pouvons déceler des éléments invariants qui structurent le schème d'analyse critique de Marguerite Yourcenar et qui jouent, selon nous, un rôle important dans la manière de la romancière de se rapporter à l'existence ; le rythme du corpus donne expression peu à peu au rythme du corps ;

[27] André Maindron, « L'hommage de Yourcenar à Thomas Mann » in *Marguerite Yourcenar. Ecriture, réécriture, traduction,* Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997), Textes réunis par Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani , SIEY, Tours, avril 2000, p. 272.
[28] Les études de Francesca Counihan, de Georges Fréris, de Maria Orphanidou-Fréris, etc. ont analysé la manière dont Marguerite Yourcenar marque l'oeuvre qu'elle traduit.
[29] Marguerite Yourcenar rejette l'étiquette de perfectionniste et parle de l'amélioration de soi à chaque fois qu'elle explique son soin pour la réécriture permanente de ses œuvres : « Je me dis : non, il ne faut pas laisser derrière soi trop de bêtises, trop de choses mal faites, ou à moitié faites. Yeats, le poète irlandais du début du siècle, disait „Je me corrige moi-même en corrigeant mes livres." C'est très intelligent, parce que, en effet, en corrigeant ses livres on s'aperçoit non seulement de ce qu'il y a de mal, mais de ce qu'il y avait d'absurde, parfois, dans la position qu'on avait prise.», *Portrait d'une voix, op. cit.*, p. 73.

la triade identifiée et analysée par Nicole Bourbonnais[30], « corps-douleur-origine », synthétise les éléments signifiants pour l'écrivaine ; la maladie[31] qui ponctue dès le début son expérience, la rend attentive à la présence du corps ; dans ses études critiques elle s'arrête sur les maladies qui affectent les corps des écrivains dont elle parle ; de plus, le corps est présent dans les formes plus ou moins illicites d'amour que les personnalités qu'elle analyse éprouvent.

Le rythme en écho assure le lien entre le corpus et le corps : la littérature et la vie ne sont pas deux domaines incompatibles mais elles constituent plutôt l'espace de la perpétuelle quête identitaire.

L'étude du rythme dans les essais yourcenariens nous fait découvrir une modalité de pensée fondamentalement divergente qui consiste à multiplier les possibilités de ressemblance. Les essais de Marguerite Yourcenar constituent une quête perpétuelle du sens, une relecture de la vie ; le palimpseste, la vision plurielle, deviennent ainsi, la seule manière authentique de voir la vie. Le palimpseste est mis à côté de « l'esthétique du dire-montrer[32] » qui permet une écriture silencieuse, une écriture qui dit sans nommer, et qui, par là, parle en différence.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

1. YOURCENAR, Marguerite, *Essais et mémoires*, avant-propos de l'éditeur, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

2. *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami, avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones, Gallimard, 1995.

3. *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault, avec la collaboration de Joseph Brami et Maurice Delcroix, édition coordonnée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde, préface de Josyane Savigneau : « Il faut toujours lutter », Gallimard, 2004.

4. ***Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. 23 entretiens* (1952-1987), textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers de la *NRF* », 2002.

[30] Nicole Bourbonnais, « L'écrivain comme martyr de la création esthétique de la transmutation », in *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, *op. cit.*, p. 40.
[31] La mort de sa mère, Fernande de Cartier de Marchienne, dix jours après sa naissance, de fièvre puerpérale, la marquera pour toute sa vie.
[32] Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer : Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, préface de Philippe Caron, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotiques », 2012.

5. CHANCEL, Jacques, *Radioscopie. Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, France Inter, 11 -15 juin 1979, Monaco, Editions du Rocher, 1990.

6. ROSBO, (de) Patrick, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Mercure de France, 1972.

7. BIONDI, Carminella, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, coll. « Histoire et critique des idées », 1997.

8. BRIGNOLI, Laura, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, Pise, Pacini, 1997.

9. CASTELLANI, Jean-Pierre, *Je, Marguerite Yourcenar. D'un « Je » à « L'Autre »*, Paris-Bucarest, EST- Samuel Tastet Éditeur, 2011.

10. *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, actes du colloque de Tours, nov. 1988, éd. Jean-Pierre Castellani et Rémy Poignault, Tours, SIEY, 1990.

11. *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, actes du colloque de Modène, Parme et Bologne, mai 1999, éd. Carminella Biondi, Françoise Bonali-Fiquet, Maria Cavazzuti, Elena Pessini, Tours, SIEY, 2000.

RELIGIOUS IMAGINARY IN THE POETRY OF NICOLAE IONEL

Andrada Mare
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The religious poet, Nicolae Ionel is first of all a believer in the very biblical sense. He is a mystic who claimed to be able to see and convers with God.
The present study reflects some aspects of the religious poetry written by Nicolae Ionel and it is based on the assumption that the artistic gift is. The poetry of the „dialogue" with the Divinity, is imposed by the gravity of emotions. This essay intends to define and analize Nicolae Ionel's cosmic vision of unity and his strong believes in life filtred by the divine word / Christian laws. We think therefore that it is important and necessary to reviews the sacred in order to approach the perspective assumed. His creations is infused with numerous comments and observations on the Sacred.
Hence, we analyze of the various and semantic through which Nicolae Ionel relates to the divinity. The lyrical images in order to emphasize idea of „holy world" is also present in Ionel's writings.

Keywords: lyrical messeanism, eternity, cosmic vision, the Sacred, religion

Despre poezia creştină se vorbeşte mult, tot mai mult în maculatura de ultimă generaţie pe care se aştern cu uşurinţă termeni precum: îngeri, creştin, divin, convertire etc. Nu orice text poetic care conţine astfel de termeni devine o poezie religioasă, ci poezia de inspiraţie creştină este produsul nu a unor simplii termeni religioşi care pendulează între real şi mistic, între văzut şi nevăzut, ci înseamnă, întâi de toate, dezinvoltură în interpretare dar şi libertate creatoare care merge până într-acolo unde întâlneşte libertatea divină.

Pornindu-se de la poezia Vechiului Testament, de la Psalmi, Cântarea Cântărilor, poezia contemporană înseamnă memorie a sufletului, înţelepciunea clipei creatoare, limbajul memoriei. Asimilarea tradiţiei nu înseamnă reproducerea ei, ci ducerea mai departe, neocupându-se cu elemente sau concepte ale credinţei, ci cu o trăire personală, vie şi intimă a credinţei.

Poet care nu şi-a ţinut crucifixul în sertar pe vremea ateismului, Nicolae Ionel „un extatic al contopirii cristice care observă cu stricteţe Evanghelia şi se ţine strâns de curăţia

creştină”[1], caută sănătatea sufletului, conştiinţa Duhului, luminarea şi îndumnezeirea prin intimitatea cu Dumnezeu, prin poezia – rugăciune. Poezia are la bază tensiuni interioare, patimi, disperări, preamărirea Creatorului; prin urmare această creaţie lirică se naşte din momente de criză: „Doamne, rămân la pământ, / de toate pierdut şi învins / un drum în vecii / s-a închis / o rugă din moarte / se-ndură.”[2] Inspiraţia poetului devine liberă atunci când întâlneşte libertatea lui Dumnezeu. Poezia uneşte, edifică, îmbunătăţeşte, strânge-mprejur, oferă căldură, complicitate, alungând teama de singurătate şi sentimentul înstrăinării faţă de tot şi toate.

În poezia scrisă cu credintă, cu talent şi sinceritate, Nicolae Ionel redă iluminarea divină. Nu se poate vorbi de poezia creştină contemporană fără să ne amintim de antici, de poeţii biblici, iar menirea artistului este de a da materiei brute o formă desăvârşită. Cuvântul muncit, cizelat, ajunge prin a primi o formă nouă, desăvârşită. Poezia religioasă produce mai mult o plăcere estetică, inducând pace sufletească şi frumuseţe spirituală, rugăciunea şi abandonarea sinelui în faţa măreţiei creatoare:

„Cred ! Cresc ! Prin creştet
sorb orb obârşia vie-a
luminii vuind !
Venind ! vestind ! Investind !
cu foc forţa
ce-mi cerne-n celule”. [3]

Intensul moment al transfigurării, al schimbării la faţă, apare atunci când poetul se preschimbă dintr-un orgiastic păgân într-un orgiastic şi iluminat creştin, odată cu volumul *Venirea*[4].

Rugăciunea - poezie a lui N. Ionel care cuprinde dumnezeirea şi cosmosul este creatoare de chintesenţă a lirismului românesc, parcurge o călătorie iniţiatică spre arhetipuri poetice. Înzestrat cu har, poetul împărtăşeşte lumii prin cuvânt, marile sale revelaţii prin care poezia devine o emblemă a sacrului, iar tot ceea ce ne înconjoară trebuie determinat să-şi recunoască originea divină. Viziunea cosmică, religioasă, ascendentă, este specifică viziunii individuale,

[1] Al. Cistelecan, *Top ten,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 19.
[2] Nicolae Ionel, *Crinul deschis,* Editura Junimea, Iaşi, 1999, p. 168.
[3] Idem, *Scara de raze,* Editura Junimea, 1990, p. 29.
[4] Volum aparut la editura Saggitarius, Iaşi, 1995.

adăugând doar atât cât este nevoie. Autorul realizează pe tărâmul poeziei o nouă condiţie a discursului liric: setea de existenţă atât de mare încât schimbă forma spunerii. Poetul creează astfel o operă de artă sacră aducând pe tărâmul poeziei româneşti un verb creator, un suflu poetic dezlănţuit, o rostire fără cenzură. Volumele de versuri, peste 40, reprezintă reuşite absolute ale literaturii române, fixând noi coordonate ale spiritualităţii. Cu o valoare indiscutabilă, poeziile devin un drept la spovedanie, un triumf asupra ispitei. Atât traducător, cât şi autor al unor piese de teatru, Nicolae Ionel este înainte de toate un poet. Volumele sunt străbătute de un fior religios a cărui calitate aparte se descoperă în discursul liric, în bucuria de a trăi în umbra divinului, o taină a zămislirii spirituale. Refuzând îngrădirea între limitele existenţiale, poetul îşi asumă în scrierea sa confruntarea cu marile întrebări ale fiinţei în faţa neantului: „Mai este în lumi bucurie / nu mi-e dat totul acum? / O să mai fiu ţărână vreodată? / mai este sfinţie / să nu mă fi-ajuns? / m-ating de primordii? / sunt o nuntă de duhuri? [5] Poate că, asemeni şi altor poeţi români, lumea semantică întemeiată de Ionel este o lume de întrebări, poetul asumându-şi întrebările lumii.

Rod al imaginaţiei şi al sensibilităţii, lirismul lui Nicolae Ionel ia naştere dintr-un amestec de speranţă şi strigăt, de iluminare şi chin, de pendulare între sacru şi profan.

Universul sacralizat este regăsit în poezia lui Nicolae Ionel, univers care degajă bucuria de a trăi extaziată în poemele mărturisiri ale unei experienţe interioare unice. Pentru Nicolae Ionel, rugăciunea este sufletul sufletelor, ea îl uneşte pe om cu Dumnezeu. Poeziile sunt în ton rugător, cheamă pe toţi la rugăciune exprimând strigarea sufletului după mila lui Dumnezeu. Poezia lui reprezintă o gravură spre lumină şi meditaţie, o mirare a sinelui, o beatitudine a rostirii insuflate, dar şi o convertire a versului în rugăciune :

„Doamne, aripile milei asupră-mi întinde-le astăzi,
vezi părăsirea mea, vezi-mi durerea,
nu mă lăsa să mă-ntunec, şi de la faţa Ta, Doamne, să nu mă lepezi pe mine.”[6]

Un astfel de limbaj, restaurat în el însuşi, are puterea de a ilumina şi înfrumuseţa tot ceea ce cuprinde, de a le închina toate lui Dumnezeu, iar textul şi discursul religios nu prezintă

[5] *Idem, Cuvânt în cuvânt,* Editura Junimea, Iaşi, 2004, p. 96.
[6] *Idem, Rugăciune,* Editura Fides, Iaşi, 1999, p. 20.

o idee, ci pe Dumnezeul cel viu. Poetul parcurge o încărcătură etico-creştină într-un discurs liric de nuanţă sacră care pune în lumină intuiţia miracolului în creaţie. Din conţinutul acestor poezii se desprinde starea hristică, duhul suferinţei purificatoare. Poezia este un îndemn la deschiderea textului sacru. Nicolae Ionel este un purtător de mesaje luminoase, a cărui poezie este o undă spre bucuria purităţii, a salvării, a mântuirii. Poet orfic, de inspiraţie gnostică sau poet mistic înzestrat cu har, scriitorul împărtăşeşte lumii, prin cuvânt, marile sale revelaţii, deoarece „poezia e un organ al sacrului", iar tot ce ne înconjoară trebuie determinat să-şi recunoască originea divină. Viziunea lui este una cosmică, religioasă, iar asemeni lui Heidegger, poetul realizează o revoluţie a condiţiei discursului liric în ceea ce priveşte gândirea şi rostirea originară. Convins că poeţii sunt „mai mult ai limbii decât ai lor", Nicolae Ionel a fost un căutător în profunzimi, iar fantezia sa creatoare este inspiraţie şi har. Lirica *ioneliană* are o evidentă mizăspirituală, iar în universul aproape mistic, înflorit, eul poetic se simte invadat de bucurii:

„şi-ntr-o lumină noi toţi ne aprindem şi-unim şi vedem
ne facem lumină şi-Ţi suntem lumină,
fără-nceputuri şi fără sfârşit."[7]

Nicolae Ionel face parte dintre poeţii cu o sensibilitate aparte, intelectualizând o profunditate particulară în întreaga sa poezie. Recunoştinţa şi fidelitatea faţă de Dumnezeu nu produce diformităţi plicticoase, ci aventuri de cunoaştere. Pentru multi, postmodernismul este sinonim cu secularizare, însă perioada postbelică nu presupune de fapt secularizarea religiei, ci sacralizarea vieţii şi implicit a literaturii. Literatura postbelică ridică numeroase întrebări legate de motivaţia religioasă a omului contemporan, dar poezia reprezintă, astfel, poarta de acces către sacru. Sfânta Scriptură a avut o reală influenţă asupra acestui creator român de literatură, ca de altfel şi pentru Ioan Alexandru, Daniel Turcea, Doinaş, Caraion şi alţii. Lirica religioasă a lui Nicolae Ionel este o manifestare de tip hierofanic a sacrului, divinitatea însăşi fiind regăsită în relaţia sa complexă cu fiinţa omului. Poetul, modelul antropologic arhetipal este cel care realizează prezenţa tainei divine existente în cotidian, a re-găsirii de sine în lucrurile mărunte, a căror semnificaţii profunde nu mai sunt percepute, tainic, de către omul modern de astăzi. Volumele sale *Cuvânt în cuvânt, Scara de raze, Crinul deschis, Nume pe ape,* surprind

[7] *Ibidem,* p. 9.

întâlnirile spiritului poetic în metamorfozele sale, cu dimensiunea religioasă a existenţei. Pentru poet, sacrul este o manifestare a iubirii :

„Strigă, Doamne, în inima mea, strigă tare
strigă-mă, Dumnezeule, şi-ntoarce-mă,
că m-am pierdut de Tine şi de sufletul meu”.[8]

Niclae Ionel este bine conturat ca personalitate aparte, iar opera sa pare a veni dintr-o tradiţie creştină de primă mână. Opera lui transmite fiorul prin ritmul şi rima dinamică a verbului plin de har, prin organizarea ideilor în manieră divină, depăşind înţelegerea de suprafaţă, atrăgând sufletul spre abis, stil preluat din Psalmii lui David, specific evreilor. Prin poezia lui, Nicolae Ionel rămâne într-un univers sacru. Aşa cum cântecul de leagăn trebuie să legene nu neapărat pentru adormire cât pentru somn [9] tot aşa şi în creaţia poetică sunt concentrate întrebări nu pentru a exprima tensiunea raportului omlui cu lumea, ci întrebări privind cuvoaşterea lumii. Adormirea şi somnul sunt trepte ale unificării. Nicolae Ionel reflectă autenticitatea chemării adresării, rugii lui Dumnezeu. Rugăciunea este o cale de comunicare cu Dumnezeu dar şi de împărtăşire cu El. În poezia religioasă frumosul estetic este înlouit de frumuseţea divină iar poezia în sine devine o rugăciune la care participă atât cititorul cât şi poetul. Literatura religioasă nu este una minoră, ea constituie parte integrantă a literaturii române. Sursa de inspiraţie este Sfânta Scriptură, iar de aici poeţii îşi iau sursa de inspiraţie.Versurile sunt punctul în care poetul, curăţindu-se pe sine, se întâlneşte cu Dumnezeu. Poezia lui Nicolae Ionel este o adevărată perlă creştină, o comoară duhovnicească. Poezia are menirea de purificare a sufletului omenesc, de laudă la adresa lui Dumnezeu, de a intra în comuniune cu divinitatea. Eleganţa frazei, frumuseţea expunerii, bogăţia creaţiei configurează un lirism al aspiraţiei spre divin şi spre sacru care se împleteşte cu dramatismul cunoaşterii, cu tensiunile ei. Nicolae Steinhardt îl cnsideră un poet autentic: „volumul *Calea vie* luminează tot ce-i mai puţin rău şi pătat în sinea mea”. [10] Creaţiile lirice sunt rodul întâlnirilor cu Dumnezeu în iubire, în care eul liric simte nebulos, în complexitatea şi diversitatea lumii pulsaţia divinului şi a sacrului.

[8] *Ibidem*, p. 24.
[9] *Idem*, *Cântece de adormire,* Editura Fides, Iaşi, 2000, p. 6.
[10] Nicolae Steinhardt, *Drumul către isihie,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 35.

În lumea acesta atât de legată de materie şi de trup, poezia este dovada că există totuşi aspecte care transend mizeria cotidiană. Poetul este un mărturisitor al Iubirii iar poezia religioasă are o valoare în sine, nu reprezintă o poezie minoră. Nu se poate vorbi despre o poetică religioasă fără să vorbeşti despre Iubire, despre Lumină. Poezia religioasă reprezintă o importantă parte din lirica românească. Poetul se regăseşte pe sine, după nenumărate încercări sau lupte inteioare, ca o plăsmuire a divinităţii, ca o fiinţă prin care vorbeşte însusi Dumnezeu. Prin căutarea permanentă a sacrului, poetul ajunge să-l imite pe Dumnezeu. Natura poeziei stabileşte o relaţie cu Dumnezeu deoarece poezia a fost mereu limbajul predilect pentru manifestările religiozităţii umane. Raportându-se într-un mod personal la sacru, Rudolf Otto introduce subiectul prin referire la transcendent evidenţiind trăirile acestuia. Pentru a evita confundarea sacrului cu latura sa pozitivă de „absolut moral" sau „desăvârşit", acesta preferă să se refere mai ales la termenul de „*numinos* (dacă de la *lumen* s-a putut forma *luminos,* atunci şi de la *numen* se poate forma *numinos)* şi vorbesc despre o categorie numinoasă ca despre o categorie specială a interpretării şi evaluării şi, la fel, despre o stare sufletească numinoasă ca despre una ce îşi face apariţia atunci când această categorie este întrebuinţată, adică atunci când un obiect este resimţit ca numinos."[11] Prin urmare, numinosul este sacrul existent în toate religiile. Acest numinos nu poate fi înţeles de oameni decât ghidându-i spre acel punct al propriului suflet de unde poate el apoi să izvorască făcându-i conştienţi de existenţa lui. El nu poate fi învăţat în sensul strict al cuvântului, el poate fi doar trezit, stârnit. Sacrul este perceput ca o putere asociată cu ceva misterios dar care raţionalizează în întregime ideea de Dumnezeu. De asemenea, Otto [12] distinge atât omul natural care nu resimte niciun sentiment în faţa numinosului, cât şi omul este pentru spirit, sacrul devenind astfel un factor primar care stă la originea unei revelaţii interioare, dar independent de orice reflecţie mentală. Julien Ries[13] oferă o interpretare asupra distincţiei lui Otto afirmând: „din punct de vedere raţional, această categorie generează ideile de absolut, de perfecţiune, de necesitate. Din punct de vedere iraţional, adică mistic, ea exprimă sentimentele religioase care se manifestă atunci când reacţionăm în faţa diferitelor fenomene."

Scriitor de frapantă originalitate, consacrat încă de la debut ca o voce singulară în peisajul liric al anilor '70, Ionel este acceptat în seria de poeţi ai sacrului. „Comuniunea mistică cu sacrul este un exerciţiu spiritual reluat la infinit şi care îl cuprinde şi pe cititor în vulutele

[11] Rudolf Otto, *Sacrul,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 12.
[12] Ibidem, p. 75.
[13] Julien Ries, *Sacrul în istoria religioasă a omenirii,* Editura Polirom, 2000, p. 39.

urcătoare ale vortexului."[14], afirmă Nicolae Mecu, iar versurile „Nici o stihie / nici o făptură / nimic din duh / nimic din natură / nu mai poate trăi înafara / bucuriei că sunt / bucuriei că zbor / sunt viu de toate fiinţele-n ceruri / de cerul întreg / sunt nemuritor"[15] reflectă bucuria libertatăţii şi libertatea bucuriei a sinelui transpus în neantul universal.

La Nicolae Ionel, un mare creator de limbaj poetic, poeziile sunt moduri ale unei rostiri esenţiale, astfel încât „poezia nu rămâne un simplu act estetic, deşi nu încetează să fie artă, ea devine un veritabil act teurgic, loc al manifestării în glorie a unui cuvânt poetic apt să conţină şi să manifeste o veritabilă logoenergie. Corelatul acestei mutaţii în planul limbajului poetic este abandonarea semnificării lui Dumnezeu ca substanţă (sau esenţă) în favoarea «reprezentării» lui ca existenţă, respectiv forţă, acţiune, energie."[16]

Bibliografie

Bibliografia operei:

1. Ionel, Nicolae, *Poezii,* Editura Junimea, Iaşi, 1979
2. Ionel, Nicolae, *Scara de raze,* Editura Junimea, 1990
3. Ionel, Nicolae, *Rugăciune,* Editura Fides, Iaşi, 1999
4. Ionel, Nicolae, *Cântece de leagăn,* Editura Fides, Iaşi, 2000
5. Ionel, Nicolae, *Psalmii,* Editura Fides, Iaşi, 2001
6. Ionel, Nicolae, *Cuvânt în cuvânt,* Editura Junimea, Iaşi, 2004

Bibliografia critică:

1. Cistelecan, Al., *Top ten,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000
2. Ciobanu, Mircea, *Poeziile creştinilor români,* Antologie, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1994
3. Pănăzan, Maria-Daniela, *Poezia religioasă românească. Eseu monografic,* Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2006
4. Simon, Eugen (coord.), *Dicţionarul general al literaturii române,* Vol. E/K, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005

[14] Eugen Simion (coord.), *Dicţionarul General al Literaturii Rmâne,* Vol. E/K, articol scris de Nicolae Mecu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, pp. 614-615.
[15] Nicolae Ionel, *Poezii,* Editura Junimea, Iaşi, 1979, p. 14.
[16] Lucia Cifor, *Nicolae Ionel, un poet fără contemporani,* în Revista Română, Anul III, nr. 9, 1997, p. 17.

5. Steinhardt, Nicolae, *Drumul către isihie,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000

Bibliografia generală:

1. Otto, Rudolf, *Sacrul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
2. Ries, Julien, *Sacrul în istoria religioasă a omenirii,* Editura Polirom, 2000

THE REPRESENTATION OF THE ANGEL IN STĂNESCU'S POETRY

Valeria Cioată
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Nichita Stănescu was a true modern poet, and as a modern poet, he felt had to re-invent some, if not all the myths he could get his pen on. The symbolism in his poems is often heavy and playful at the same time. The portrayal of the angels suffers great changes as the poet moves through his work: from the sweet cupid images to the voices of the unseen angels to an angel who smokes and has paranoid thoughts. In other poems the angel accuses the human of being despicable for no apparent reason or the cherub wants to sell a dog to the human. All the poetic texts contain multiple connotations when it comes to communication between the world we live in and the one form above.

Key words: angels, modernism, repurposed symbolism, broken communication, deconstructing myths.

Îngerii sunt ființe ale intervalului după cum le numește Andrei Pleșu[1], rolul lor este acela de a face legătura dintre lumea pământeană și cele superioare. Poezia neomodernistă reia motivul îngerului în diverse ipostaze. Liderul necontestat al generației ´60 nu putea ocoli abordarea ființelor siderale în lirica sa, din moment ce zborul este un motiv recurent în poemele sale. Sugestia înaltului este evocată prin mai multe simboluri: zborul, pasărea, aripa, îngerul. Pot fi distinse o serie de situații în care își face apariția îngerul: de la sugestia prezenței îngerului, până la comunicarea mai mult sau mai puțin reușită cu acesta, de la dublarea eului poetic în cel al îngerului până la simbolul inspirației angelice. Le vom discuta în cele ce urmează.

Prezențele angelice sunt doar prefigurate în volumele precedente celor *11 elegii*, abia aici încep să se ivească în mod direct. „Nucleul elegiilor îl constituie contemplarea dinafară a omului, o dureroasă contemplare de sine. Ieșirea din sine a omului și contemplarea condiției sale cu un ochi exterior, deci relativizarea sa. Numai că aici posibilele efecte grotești sau absurde sunt departe de caricatural, ele sunt ținute în frâu de o sensibilitate crispată, de conștiință, de o nobilă suferință a cunoașterii. Tensiunea lirică ia naștere aici din capacitatea

[1] Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, Ed. *Humanitas*, București, 2015;

tipică de a se implica în inaccesibil, de a trăi cu toată ființa încordată o ficțiune a absolutului, un vis al imposibilului."[2] Simbolurile folosite sunt aripile, zborul, aerul. În *A treia elegie* interiorul se vede din exterior, totul în eu devine privire goală prin care lăuntrul transpare în afară. Dar nu se oprește în acest stadiu, ci interiorul invadează exteriorul „Camera se varsă prin ferestre/ și eu nu o mai pot reține în ochii deschiși./ Război de îngeri albaștri, cu lănci curentate,/ mi se petrece-n irișii.// Mă amestec cu obiectele până la sânge,/ ca să le opresc din pornire,/ dar ele izbesc pervazurile și curg mai departe/ spre o altă orânduire." Îngerii sunt cei care păzesc vămile dintre sine și lucruri, revărsarea sinelui nu poate fi oprită de data aceasta. Privirea mai presus de fire este redată prin creșterea și deschiderea altor ochi: „din frunte, din tâmplă, din degete/ mi se deschid." Noii ochi nu sunt fizici, ci au o substanță imaterială, siderală. Aripile și păsările sunt prezente spre a reprezenta zborul, ieșirea din materialitate. Aerul e elementul care determină schimbările prin care trece poetul în continuare. „Deodată aerul urlă…/ Își scutură păsările pe spinarea mea/ și ele mi se înfig în umeri, în șiră,/ ocupă totul și nu mai au unde sta./ În spinarea păsărilor mari stau celelante./ Frânghii zbătătoare le târăsc,/ acvatice plante./ Nici nu mai pot sta drept,/ ci doborât, peste pietre fluorescente,/ mă țin cu brațele de stâlpul unui pod/ arcuit peste ape inexistente./ Fluviu de păsări înfipte/ cu pliscurile una-ntr-alta se agită,/ din spinare mi se revarsă/spre o mare-nghețată neînnegrită./ Fluviu de păsări murind,/ pe care vor lansa bărci ascuțite/ barbarii, migrând mereu spre ținuturi/ nordice și nelocuite." Privirea rămâne elementul-cheie al poemului, tot ce vede omul îi soarbe acestuia ființa „Dar mai degrabă,/ ea, privirea, ne ține/ la un capăt al ei fructificați.// Suge din noi cât poate,/ părând a ne-arăta/ îngerii copacilor și ai/ celorlalte priveliști.// Copacii ne văd pe noi,/ iar nu noi pe ei.// Ca și cum s-ar sparge o frunză/ și-ar curge din ea/ o gârlă de ochi verzi.// Suntem fructificați. Atârnăm/ de capătul unei priviri/ care ne suge". „Poetul rămâne fixat la *vizualitate* (ochi), privirea fiind pentru el instrumentul esențial de contemplare."[3] Călătoria sinelui e una care se încheie fără a putea reda altceva în afara amintirii atingerii transcendentului.

Un alt text în care îngerii sunt prezentați în mod indirect este *Aeroport de toamnă,* aici doar auzul înregistrează apropierea ființelor angelice. „Auzeam îngeri. Stam la pândă/ gata să-i sar primului în spinare,/ pregătindu-mă pentru o călătorie." Acest voiaj pe spinarea îngerului poate fi înțeles nu numai drept o salvare din lumea pământeană, materială marcată de prezențe

[2] Lucian Raicu, *Structuri literare*, Ed. *Eminescu,*București, 1973, p. 260;
[3] Marin Mincu, *Poezie și generație,* Ed. *Eminescu*, București, 1975, p. 22;

diavolești, ci și drept o luare în stăpânire a inspirației poetice. Îngerul fiind inspirația, poezia, aventura lirică, procesul în urma căruia este creat textul poetic. Timpul este cel care declanșează criza. Acesta este resimțit diferit de părțile aceluiași corp. „Timpul se spărsese;/ fiecare apucam din el ce puteam,/ și nici măcar nu mai curgea peste tot/ la fel:/ în glezne trecea o lună,/ în genunchi o zi, în coastă o oră/ pe limbă un minut și-n tâmplă/ o secundă".

Motivul zborului sugerat se poate identifica și în *A șaptea elegie* „Trăiesc în numele păsărilor,/ dar mai ales în numele zborului./ Cred că am aripi, dar ele/ nu se văd. Totul pentru zbor./ Totul pentru a rezema ceea ce se află/ de ceea ce va fi." Aripile desemnează aici o capacitate de a depăși limitele umanului. Aripile sunt invizibile pentru că sunt interioare așa cum poetul sugerează și în alte texte. Asemănarea omului cu îngerul constă în posesia aripilor, doar că la om acestea sunt lăuntrice.

Elegia a opta, hiperboreeana propune o imagine diferită a ființelor siderale. Îngerii devin niște obiecte tăioase, ca niște flori presate într-o carte. „Ea aprinse deodată-o lumină,/ pe genunchiul ei, verticală,/ sub o pălărie roșie/ virginală./ Aruncă lângă glezna mea o carte/ scrisă în cuneiforme./ Îngeri presați ca florile/ se scuturau sfărâmați, pe platforme.// Îngeri înnegriți între litere,/ între pagina de deasupra și de jos,/ subțiați, fără apă în ei și răcoare,/ cu tăiș fioros…// Ca să mă tai cu ei de privirile/ care fără să le-nvoiesc, mi-au crescut – / când, togă virilă, tristețea mea aspră/ cu o fibulă de gheață mi-o prind." Hiperboreea este simbolul tărâmului nordic, înghețat, al rațiunii pure. Îngerii sunt figurativi, au rol de jaloane care marchează calea spre transcendență. Renașterea este o re-inventare a sinelui, întreaga aventură descrisă fiind în afara corpului „Îmi voi dezbrăca trupul/ și voi plonja în ape, cu sufletul neapărat,/ luându-și drept limită/ animalele mării.// Oceanul va crește, desigur, va crește/ până când fiecare moleculă a lui/ cât un ochi de cerb va fi,/ sau/ cu mult mai mare,/ cât un trup de balenă va fi." Activitatea ilustrată este în mod evident una a zborului, din nou apar îngerii alături de păsări pentru a simboliza această realitate. „Se-arată-o sferă cu întunecimi ca munții,/ pe care păsările stând înfipte-n ciocuri,/ cu pocnet greu de aripi, o rotesc.// Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici./ Putem vedea mari berze-nfipte-n stânca/ mișcându-se încet. Putem vedea/ vulturi imenși, cu capul îngropat în pietre,/ bătând asurzitor din aripi, și putem vedea/ o pasăre mai mare decât toate,/ cu ciocul ca o osie albastră,/ în jurul căreia se-nvârte,/ cu patru anotimpuri, sfera.// Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici,/ și-o aură verzuie prevestește/ un mult mai aprig ideal."

În textul următor relația om – înger include candoare și chiar, în mod surprinzător, un aer protector din partea omului. *Înger refuzat de păsări* e imaginarea ludică a unei relații cu lumea superioară. Poetul încearcă să elibereze partea angelică din sine de materialitate și nu prea reușește. Îngerul poate fi înțeles ca o parte a sinelui care este captivă în realul lăuntric și care a fost refuzat de realul din afară pentru că îi lipsește materialitatea. „Înger refuzat de păsări/ și de zborurile lungi/ îmi ajungi până la gură/ până la sărut mi-ajungi./ Astfel stai înscris cu țipăt/ în conturul scos din minți,/ răspicat, al vieții mele/ care-nfinge-n tine dinți."

Cuvintele își arată insuficiența în lipsa inspirației și poetul își simte inutilitatea în absența *îngerului tatuat cu hărți*. Acesta este călăuza în lumea imaginalului[4]/ imaginarului? De fapt cele două concepte se suprapun aici. Termenul *imaginal* este preluat de la Henry Corbin[5] care definește prin acest cuvânt lumile intermediare dintre cer (cer înțeles drept paradis) și pământ, lumi care nu au materialitate, dar care pot fi accesate și care și-au lăsat amprenta asupra tuturor culturilor. În textul lui Nichita Stănescu îngerul este un ghid (cu hărțile sale tatuate) care l-ar scuti pe poet de efortul de a inventa lumi noi, de a crea un *imaginar*. Condiția de creator fără un model prealabil presupune o serie de pericole pe care omul trebuie să și le asume: „…Neliniștea, groaza/ de a fi primii și singurii/ de a fi hymene ale universului". *A inventa o floare* este poemul neliniștii de a poseda libertatea fără a înțelege cum poate ea fi folosită, oamenii își doresc stăpâni atât de mult încât îi inventează dacă aceștia nu există. „Și nevoia de a inventa stăpâni/ zei și flori,/ toți, absolut toți în viitor,/ în viitorul verzui pe care-l numim/ trecut…// A inventa un râu curgând liber/ prin aerul fără maluri…// A inventa o floare/ al cărei miros/ suntem." Groaza creației implică și respingerea responsabilității, de aici apare nevoia de a avea stăpâni și refuzul singurătății. „Poate că din singurătate ne inventăm stăpâni."

Pe lângă calitatea de a fi ghizi ai umanului în lumile transcendente, îngerii își exercită și funcția purificatoare; în textul *Dă, Doamne o ploaie albastră* îngerii apar ca niște accesorii în părul poetului după ce curățirea venită din cer și-a terminat acțiunea. „Duce-m-aș călare pe un cal fără hamuri/ în câmpia neagră, lugubră.// Duce-m-aș cu părul ud de îngeri, de stafii,/ izbit în tâmplă de Icarii scânteind/ ai apelor, căzând de sus atât de vii/ din suspendatul, fixul labirint." Se distinge în aceste versuri imaginea calului care are un rol psihopomp.

[4] A se vedea subcapitolul *Îngerii și imaginalul*, din studiul *Despre îngeri* al lui Andrei Pleșu, Ed. *Humanitas*, București, 2015, pp. 48 – 78;
[5] Henry Corbin, „Mundus imaginalis ou L´imaginaire et l´imaginal", în *Cahiers internationaux de symbolisme*, nr. 6, 1964, apud Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 57;

În *Mâna cu cinci degete* se dezvăluie ideea că fiecare realitate din această lume are câte un înger veghetor al ordinii și echilibrului elementelor. Există *îngeri ai viermilor, îngeri ai norilor*. Aceștia sunt în antiteză: norii reprezintă realitățile siderale, ale intelectului rece, în timp ce viermii și noroiul sugerează instinctualul, teluricul. Sideralul rănește ființa umană cu imaterialitatea sa și omul se retrage spre dorință – afectivitate instinctuală, primară, moment în care dispar membrele corpului „Fără brațe îmi era ființa,/ și fără picioare". Lipsa aceasta reflectă imposibilitatea acțiunii voite a omului odată ce acesta intră sub influența instinctului care îl îmbrățișează pe om „lucind de foame". Călătoria prin elemente care urmează este o restaurare ontologică a sinelui: „M-am tras în lemn și în măduva câinilor,/ în ochii frunzelor și în cai,/ în uscățimea roasă de șobolani a pâinilor,/ în burta lui *vei fi* și-a lui *erai*." Renașterea la o condiție îmbunătățită este necesară. „Dar au scos cinci degete apucătoare/ cu amprente de șerpi,/ încolăciți sub un soare/ înverzit de ierbi.// Mă ține în palma ei acuma/ mâna cu cinci degete strânse ecou./ Plânsem cât plânsem, apoi șezum/ ca să renaștem din nou."

Ridicare de cuvinte ilustrează o altă fațetă a sinelui care de această dată apare armonios și în centrul său conține condiția zborului: „Port Îngerul în mijlocul cerului." Toate defectele umane sunt expuse ca fiind lipsite de importanță pentru a fi, mai apoi, iertate. „Ne mâncăm unii pe alții/ numai din foame/ din adorație/ din structură/ din amor./ N-are importanță./ Noi suntem ceea ce suntem,/ adică frumoși.// Port în inima mea sângele/ mereu nemișcat./ Port în ochiul meu lacrima/ mereu sărată." Ființa conține atât impuritatea cât și metoda de a atinge puritatea absolută care stă, de fapt, în însuși centrul sinelui.

O poezie în care imaginea angelică este bine conturată este *Îngerul cu cartea în mâini*. Comunicarea dintre planul angelic și cel uman nu este posibilă încă. Îngerul trece imperturbabil prin pereți, prin blocuri, prin chioșcuri și nu răspunde în vreun fel chemărilor omului. Și aici, ca în toate textele lui Nichita Stănescu, de altfel, se poate aplica o cheie de lectură care îl consideră pe înger aducătorul inspirației poetice care nu se lasă prinsă ușor. Poetul se agață de piciorul scaunul pe care stă îngerul și se înalță cu acesta. Zborul nu este unul lipsit de peripeții și de suferințe. „Astfel prin aer și prin ziduri/ cu îngerul zburam și eu,/ la fel cum flutură în vânt/ mătasa unui steag înfrânt!// Și mă răneam de-acoperișe,/ de ramurile verzi, piezișe,// și mă izbeam de stâlpii lungi,/ de cabluri și de sârme și de dungi…" Omul rămâne, însă pe pământ, descumpănit și dorindu-și mai mult de la acest fel de întâlnire. „O, el se-ndepărta și eu/ tot mai vroiam să-l văd, prin seară.// …Dar el s-a dus alunecând,/ împins în rai ca de un vânt,/ sau, poate, de-apăsarea unui gând/ cu mult mai mare." Comentând acest poem Petrișor Militaru

observă „Întâlnirea cu îngerul capătă treptat o încărcătură ritualică, deoarece eul liric proiectează dialogul din poem în plan simbolic, după modelul liturgic: cu vin, pâine și sare. Dacă până acum impulsul ascensional era asociat cu zborul și aripa, de aici înainte aspirația poetică este descrisă în relație cu invocarea îngerului, un înger *teribil*, total detașat de lumea vizibilă."[6]

Comunicarea între regnuri (om și înger) devine posibilă la nivelul dialogului, dar înțelegerea dintre cei doi nu se realizează. Îngerul acuză omul de mai multe grozăvii: „– Ești un porc de câine,/o jigodie și un rât./ Pute iarba sub umbra ta care-o apasă;/ mocirlă se numește respirația ta!" La întrebarea omului „!/ – De ce, i-am strigat, de ce?", răspunsul apare imediat, dar e de neînțeles: „– Fără pricină!". Îngerul e aici nu numai neîndurător, dar e și sarcastic. Portretul acestuia este bine conturat: „Apoi îngerul, ah îngerul, ah îngerul, ah îngerul/ a plecat cu aripi de aur zburând/ într-un aer de aur./ Fluturi de aur/ fâlfâiau în aura îngerului de aur./ El zbura aurit,/ el era cu totul și cu totul de aur./ El se îndepărta către depărtare de aur,/ în care apunea soarele de aur./ – De ce te îndepărtezi de la mine, i-am strigat,/ de ce pleci, de ce?/ – Fără pricină, mi-a răspuns, fără pricină…" Contrastul uman/ angelic este accentuat tocmai pentru a reflecta atitudinea îngerului. Parafrazându-l pe Dan Laurențiu, putem arăta că poezia lui Nichita Stănescu are un spirit „al contradicției – ea pendulând cu egală febră între afirmație și negație, cu o dialectică recognoscibilă imediat ca aparținând autorului respectiv, prin pasiunea disputei."[7]

Însuși umanul e definit ca *înger lătrător*. Comunicarea cu instanțele transcendentului se face greoi din cauza materialității inerente condiției umane. Ceea ce caracterizează ființarea în spațiul umanului este un proteism determinat de raționalitatea adoptată sau nu de om. „Ochiul se face frumos sau urât/ de după ideea de dedesupt." În această ecuație rațiunea nu este singurul element definitoriu, un rol decisiv îl are și afectivitatea. „Timpul se face de semizeu/ dacă *tu* îl iubește pe *eu*." Opoziția dintre piatra inertă și înger definește în mod paradoxal umanul construit din materie și spirit. „Eu sunt o piatră-n strigare, o piatră – / un înger eu sunt, care latră/ o dată/ și încă o dată/ și încă o dată…" (*Și adevărată, – și jucată*).

Condiția umană este abordată și în textul *Puțină sticlă colorată* în care mintea omului are o componentă angelică. „Paharele nenorocite/ care sunt trupurile noastre,/ doamne dă, doamne dă,/ să nu le spargi chiar tu în mâna ta,/ să nu le spargi chiar tu./ Mai bine bea puținul

[6] Petrișor Militaru, *Prezențe angelice în poezia română*, Ed. *AIUS PrintEd*, Craiova, 2012, p. 219;
[7] Dan Laurențiu, *Eseuri asupra stării de grație*, Ed. *Cartea românească*, București, 1976, p. 202;

nostru creier,/ ciorba de înger fiartă rău;". Tonul de rugăciune aduce în prim plan dorința de spiritualizare a eului, de spargere a tiparelor umanului. *Sticla colorată* simbolizează puțina frumusețe divină conținută în mintea umană.

Un alt exemplu de comunicare eșuată între regnuri este și textul *A cumpăra un câine.* De data aceasta omul e incapabil de a răspunde la întrebarea simplă a îngerului „ – Nu vrei să cumperi un câine?". Această ratare a comunicării genuine e semnul clar al incompatibilității dintre lumile reprezentate de cele două ființe.

O altă fațetă a interacțiunii dintre om și înger e inițierea, de aici vin schimbarea numelui din *Lupta lui Iacob cu îngerul*, mitul biblic este transformat într-o alegorie a luptei poetului cu inspirația. Dialogul de această dată este posibil, îngerul fiind tot neîndurat. „*Ai râs*./ Eu am tăgăduit și am zis:/ *N-am râs.* Căci mi-a fost frică./ Dar el a zis: *Ba da, ai râs.*" Ideea de la începutul textului e aceea a dublului – angelicul e înțeles ca dublul umanului și lupta este aceea dintre cele două laturi ale sinelui: cel material cu cel spiritual. Inițierea are drept scop moartea simbolică după care vine asumarea unei noi condiții prin schimbarea numelui. Frica de moarte e reală, de unde apare și plânsul, urmat de tăgadă. „*Ai plâns.* Eu am tăgăduit și am zis:/ *N-am plâns.* Căci mi-a fost frică./ Dar el a zis: *Ba da, ai plâns*/ și nu se mai gândi la mine./ M-a uitat." Motivul increatului apare în aceste versuri „El mi-a spus:/ Tu te-ai născut pe genunchii mei./ Eu te știu de când te-ai născut./ Nu-ți fie frică de moarte,/ adu-ți aminte de cum erai/ înainte de a te naște./ Așa vei fi și după ce vei muri./ Schimbă-ți numele."

Comunicarea dintre om și înger se realizează în *Schimbarea la față (Nu uitați: nu mi-e foame)*. Lipsa foamei și a setei reprezintă o depășire a instinctualului, odată depășit, acesta nu mai poate împiedica manifestarea spiritului substanțializată prin înger. Funcția îngerului este aceea de a schimba esența umanului. „Dar nu mai departe de această seară,/ pentru că la miezul nopții/ vine îngerul.// El îmi va spune:/ – Am venit să te schimb!/ – Schimbă-mă, am să-i spun./ Și el mă va schimba." Pentru ca operațiunea să fie una reușită, se are în vedere acordul omului care devine la rândul lui agentul transfigurării naturii. Comunicarea cu naturalul, de această dată, are de suferit după transfigurarea umanului. „După aceea eu mă voi duce la cal/ și îi voi spune:/ – Calule, am venit să te schimb./ – I-ha, îmi va răspunde el,/ iar eu n-am să înțeleg dacă trebuie/ să-l schimb/ sau dacă el vrea să-l schimb.// Și n-am să înțeleg dacă eu sunt pentru el/ ceea ce este îngerul pentru mine./ – Am venit să te schimb, calule./ – I-ha, i-ha, îmi răspunde calul." Omul încă nu se crede îndreptățit să acționeze asupra elementelor naturii în procesul de transsubstanțiere a realului.

În *Moartea păsărilor* îngerul devine deprimat „«O să mor și n-o să mai fie îngeri»,/ se gândește îngerul stând/ cu aripile-ntinse, foarte-ntinse,/ stând/ pe vine între o casă și un copac,// stând/ acolo unde-l ajunse din urmă/ starea.” Zborul devine inutil, de fapt, nu atât inutil, cât imposibil. Plouă cu ouă, care se sparg – semn că zborul devine imposibil. Îngerul e singur și duce în mod ritualic mâna la gât într-un gest al decapitării. Însemnele demnității condiției angelice sunt degradate: „Aura lui afumată/ i-a căzut în jurul gâtului/ ca un ștrang.// «Am să fiu spânzurat/ de propriul meu har, de propriul meu har/ afumat de tutun»,/ se gândește îngerul.” Comunicarea nu mai e posibilă pentru că oamenii lipsesc din acest spațiu. Păsările și îngerul sunt singurele ființe prezente, legătura dintre ei fiind evidentă. Melcul, simbol al retractilității, al siguranței, al autosuficienței își găsește sfârșitul. Îngerul este un alt simbol al siguranței, nu al autosuficienței, ci al invulnerabilității și își contemplă propria dispariție. Legătura cu transcendența s-a rupt: calul și căruța – simboluri psihopompe sunt invadate de conținutul ouălor sparte. Motorul, reprezentant al progresului, este și el distrus, canalul, care ajută la îndepărtarea murdăriei, nu își mai poate îndeplini funcția. Imaginea e apocaliptică. „Aura lui afumată/ i-a căzut în jurul gâtului/ ca un ștrang.// «Am să fiu spânzurat/ de propriul meu har, de propriul meu har/ afumat de tutun»,/ se gândește îngerul.”

Prezențele angelice sunt mult mai numeroase în opera stănesciană. Cele prezentate în studiul de față reprezintă doar câteva ipostaze ale îngerului cu funcțiile sale în marea călătorie care este viața umană cu treptata sa spiritualizare. Ce vom reține este că atingerea îngerului transfigurează umanul puțin câte puțin spiritualizând realitatea lăuntrică a omului care, la rândul său, va transfigura la început timid, apoi din ce în ce mai sigur realitatea înconjurătoare. Pe de altă parte, putem observa că toate aceste texte pot fi interpretate ca niște arte poetice, omul este eternul creator al poeziei. Arta poetică stănesciană nu trebuie privită ca un proces egoist – poetul nu este un egocentrist preocupat numai de propriile experiențe lipsite de semnificație, ci poezia este sinonimul condiției umane. Omul se aseamănă cu Dumnezeu atunci când creează – poezia este un termen generic pentru orice fel de exercitare a facultății creatoare a sinelui uman. Pe măsură ce omul creează fără egoism sau dorință de epatare, eul său se spiritualizează. Îngerul reprezintă contribuția divinului la această dorință de înălțare a omului spre cele spirituale. Până la urmă Nichita Stănescu se împacă și cu acele părți ale sinelui care sunt mai puțin armonioase. „Capacitatea de a rămâne ceea ce este, ființă imperfectă, desigur, dar mereu regăsibilă sub același unghi de incidență și de alegere esențială, capacitatea de a se schimba, nu de puține ori demonstrativ, proteic, cu conștiința privirii din afară, într-o lume

statică, și de a recădea din nou în sine într-o lume având drept reper regimul vitezei și al înlocuirii, asigură autoritatea vocii poetului, și când acesta alege mai multe trupuri și vrea să se exprime dintr-o dată prin ele simțim că totul este *plătit*, acoperit de girul loialității."[8]

Bibliografia operei:

1. Stănescu, Nichita, *Ordinea cuvintelor*, vol. I, *Cuvânt înainte* de Nichita Stănescu, *Prefață, cronologie și ediție îngrijită de ALEXANDRU CONDEESCU cu acordul autorului*, Ed. *Cartea românească*, București, 1985;

2. Stănescu, Nichita, *Ordinea cuvintelor*, vol. II, *Cuvânt înainte* de Nichita Stănescu, *Prefață, cronologie și ediție îngrijită de ALEXANDRU CONDEESCU cu acordul autorului*, Ed. *Cartea românească*, București, 1985.

Bibliografie critică/ teoretică:

1. Laurențiu, Dan, *Eseuri asupra stării de grație*, Ed. *Cartea românească*, București, 1976;

2. Militaru, Petrișor, *Prezențe angelice în poezia română*, Ed. *AIUS PrintEd*, Craiova, 2012;

3. Mincu, Marin, *Poezie și generație,* Ed. *Eminescu*, București, 1975;

4. Pleșu, Andrei, *Despre îngeri,* Ed. *Humanitas*, 2015;

5. Ion Pop, *Pagini transparente*, Ed. *Dacia*, Cluj, 1997, p. 90;

6. Raicu, Lucian, *Structuri literare*, Ed. *Eminescu*,București, 1973.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

[8] Ion Pop, *Pagini transparente*, Ed. *Dacia*, Cluj, 1997, p. 90;

CRISTIAN MYTH METAMORPHOSES IN JEAN-PAUL SARTRE'S WORKS

Constanța Nițǎ
Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: Jean-Paul Sartre employs the Christian myth of Nativity by moulding it in a myth of liberty as well as in a support for his existentialist philosophy. The essential conflict of Sartre's play „Bariona ou le Fils du Tonnerre" ("Bariona or the Son of Thunder") launches and unfolds itself within the frame of engaging the hero's conscience. In this occurrence, it embroils only the two irreconcilable terms of customary morality: the Evil and the Good. This profound manichaeism reigns over the text drawing an ampler structure which leans on pairs of opposing concepts. Thus, the Evil engenders: the angst, the despair, the revolt, the crime project (against the Messiah) or of collective suicide (in a word the religion of "nothingness") whilst the Good drags in: the lucid acceptance of suffering, the responsibility, the fight, the faith, the hope, the joy.

Keywords: the Christian myth vs Sartre's religion of nothingness; the being and non-being; mystification, demystification; l'en- soi & le pour- soi; spokesman for ideology.

J.-P.Sartre: a "forgeur" of dramatic myths. There is an essential trait of the writers defending a cause (be it ethical, political, social) which may be encountered in the writings of Jean-Paul Sartre (1905-1980) more than in the case of any writer of the kind: Sartre's oeuvre has a permanent link to its own commentary. In the aftermath of World War Two, this „directeur de consciences", or „intellectuel total", this „polygraphe de génie" (D' Ormesson, 1997: 301), has much to say in the development of theatre but also as a commentator of his own works. Michel Contat and Michel Rybalka have gathered Sartre's texts in two volumes, namely: *Les Écrits de Sartre* (1970) and *J.P.Sartre : Un théâtre de situations* (1973). These works are an excellent instrument of research for those who study in depth Sartre's writings.

Since Sartre is indeed a founder of the French existentialism, the rubric of 'existentialist' might mean for Sartre's reception something already there, beforehand. The critical inertia might have acted as a kind of 'fatality' in Sartre's case. But, again, it is the critical exegesis the

very side that unanimously figured out in his drama the features of a theatre of ideas openly engaged in defending causes, hence a polemical one. Because Sartre`s theatrical project aims a total de-mystification, an ideological de-mystification and an aesthetical demystification. Sartre even uses the words mystification and de-mystification as he would take into account the paradox on which the theatrical spectacle is based. Aware of this paradox, Sartre claims that all de-mystification should be, in a way, ”mystifying”, a kind of ”countermystification”: „Je crois, moi, profondément, que toute démystification doit être, en un sens, mystifiante. Ou plutôt que, devant une foule en partie mystifiée, on ne peut se confier aux seules réactions critiques de cette foule. Il faut lui fournir une contre-mystification. Et pour cela, le théâtre ne doit se priver d' aucune des sorcel-leries du théâtre”. (J.P.Sartre, in: M. Contat & M. Rybalka, 1970 : 77).

According to Sartre, theatre should not be a philosophic vehicle since it is impossible for it to express philosophy as a totality. On the contrary, theatre needs a formula which allows it to remain theatrical, while it can reconcile the rapport of theater with ideology. This formula is no other than **the myth.** The myth is one of the cornerstones of Sartre's thinking on theatre. The text of a conference delivered by Sartre in New York is particularly revealing. It is entitled ”Forging the myths”. It defines a theatrical formula which must underpin itself with ”myths that everyone can understand and feel deeply": „des mythes que chacun puisse comprendre et ressentir profondément”. However, in order to have the quality of myth, a play must transgress the banality of contingency. It must project within the audience an enhanced and enriched image of their own suffering:„projeter au public une image agrandie et enrichie de ses propres souffrances”. In order to illustrate what he means by saying ”mythical play”, Sartre takes as an example Camus'play ”Misunderstanding”, *Le Malentendu.*

Forging the myths(hence Sartre as a ”forger”- artisan- of dramatic myths) signifies not only denying symbolic and symbolist theatre (qualified by Sartre as childish, „enfantillage”) but also considering the theatre performance as a ritual ceremony, unique and irreplaceable. Sartre admitted that this thought would haunt him after his play unique of its kind, ***Bariona ou le Fils du Tonnerre***, (1940) : „ À cette occasion, comme je m' adressais à mes camarades par- dessus les feux de la rampe, leur parlant de leur condition de prisonniers, quand je les vis soudain si remarquablement silencieux et attentifs, je compris ce que le théâtre devrait être : un grand phénomène collectif et religieux”.(J.P.Sartre, in : M. Contat & M. Rybalka, 1970 : 62).

But, forging the myths, in this circumstance, signifies finding a style of his own, able to banish all familiarity and to install a distance between the work and its public. The idea that the mythical form of the spectacle must appropriate an adequate style came to light in one of the primary texts by Sartre on theatre, namely *Le style dramatique*, dating from 1944. The ideal style is the one that can align or even ally the simplicity of everyday language with the distinction, the dignity of solemn language and tenderness, at the same time, of the great tragedies, where the word must not get out its magic, primitive and sacred role: „la dignité du langage sombre et tendu des grandes tragédies, où le **mot** en aucun cas ne doit sortir de son rôle magique, primitif et sacré".(J.P.Sartre, in: M. Contat & M. Rybalka, 1970: 34). Creating an austere theatre, moral, mythic and ritual seems to be, in sum, the fundamental exigency of Sartre's reflection on the theatre. He imposed this exigency even since his first theatrical experience, namely *Bariona ou le Fils du tonnerre (Bariona or the Son of Thunder).*

The myth of Nativity and the existentialist bias. In an interview collected by M.Contat & M.Rybalka (1970), Sartre asserted having written Bariona in 1940 when he was a prisoner of war, a in a stalag in Treves (Trier). His purpose was to enliven the resistance of his companions of captivity against the Germans. „Pour moi, l' important dans cette expérience était que, prison-

nier, j' allais pouvoir m' adresser aux autres prisonniers et évoquer nos problèmes communs. Le texte était plein d' allusions à la situation du moment, parfaitement claires pour chacun de nous. L' envoyé de Rome à Jérusalem, dans nos esprits, c' était l' Allemand. Nos gardiens y virent l' Anglais dans les colonies." (J.P.Sartre, in : M. Contat & M. Rybalka, 1970 : 373 - 374).

The author states unequivocally the political pretext that has inspired him, but he reveals a new meaning, a philosophical one, that he wants to confer to the myth of the Incarnation. He said that others might have thought that he was going through a spiritual crisis, if he chose to write a mystery. It was not the case. Nativity was the subject able to unite Christians and non-believers, alike. Sartre expressed *existentialist* beliefs in denying Bariona the right to commit suicide and in designating him for the fight. „À me voir écrire *un mystère,* certains ont pu croire que je traversais une crise spirituelle. Non ! Un même refus du nazisme me liait aux prêtres prisonniers dans le camp. **La Nativité** m' avait paru le sujet capable de réaliser l' union la plus large des chrétiens et des incroyants. Mais j'

exprimais des idées *existentialistes* en refusant à Bariona le droit de se suicider et en le décidant à combattre".(J.P.Sartre, 1973 : 221).

The first experience of Sartre as a dramatist borrows from the Christian myth the narrative model. This model is to be altered by the author who converses it in accordance with the message he wants to send. Thus the myth becomes the pre-text of a meta-text. The conflict invented by Sartre within the mythical fable and the oppositions caused by the conflict aim to illustrate the germs of a philosophical system which is to mature in the following years, once with the apparition of the work *L'* ***Être*** *et le* ***Néant,*** in 1943, where Sartre presents the doctrine of atheistic existentialism. This conflict is based on a series of oppositions. Thus Bariona is opposed to Balthasar, one of the Magi, preacher of the new religion of Christ. Bariona is opposed even to his own wife, Sarah, and even to the collective character represented by people of Béthaur. This conflict opposes Bariona to the social order represented by Lélius, the administrator of occupied Judea, the conflict opposes him to Herod, the infanticide king. Not in the last, the conflict is between Bariona and God.

But the basic conflict of the play engages and unfolds in terms of the consciousness of the hero. Here it entertains two of the irreconcilable terms of morality: The Good and the Evil. Or, it is particularly this opposition the one that governs in the text an ampler structure. It responds to a pair of opposing terms, as on the side of the Evil the following are aligned: the angst, the despair, the rebellion, the project of crime (against the Messiah), the collective suicide, the religion of nothingness. On the side of the Good the following are aligned: the lucid acceptance of suffering, the responsibility, the fight, the combat, the faith, the hope, the joy. This manichaeism opposes, at the end , the man of ancient Law, The son of Thunder that Bariona used to be, to the man of the new Law, the first disciple of Christ that Bariona will become. The Sartrean hero exceeds this fundamental opposition. He aligns himself on the side of the good, his freedom is supposed to be his supreme authority. It is because of this freedom that the hero succeeds in annihilating the Evil. He thus engages in action under the auspices of the Good. While he was on the side of the Evil, his freedom retained him into anguish, despair, solitude. **Bariona**: „Mes compagnons, refermez vos coeurs sur votre peine, serrez fort, serrez dur, car la dignité de l' homme est dans son désespoir !" (J.P.Sartre, in : M.Contat & M. Rybalka, 1970: p. 580) Or : „ Pour souffrir, pour mourir, on est toujours seul..." (p. 581). This is the way in which Bariona tries to persuade his villagers about the necessity of a collective suicide, as a sole act of protest possible against the authority of the Romans:

Bariona :„Nous ne voulons plus perpétuer la vie, ni prolonger les souf-frances de notre race. Nous n' engendrerons plus, nous consommerons notre vie dans la méditation du mal, de l' injustice, de la souffrance..." (p. 580). He finds an extraordinary occasion to preach a new religion, that of nothingness, of annihilation, of „néant".

Bariona: „Je souhaite que notre exemple soit publié partout en Judée et qu' il soit à l' origine d'une nouvelle religion, la religion du néant". (p. 581). His rebellion, in the name of this freedom, - on the side of the Evil- gets sometimes imprinted with satanic accents:

Bariona : „Faire un enfant c'est approuver la Création du fond du coeur".

(p. 584). In existentialist terms, this infant (the very one that his wife, Sarah, is pregnant with) will be too much for the world. Just the same as „l' être- en- soi"/ l' en - soi" / est de trop pour l' éternité." (J.P.Sartre, 1943 : 34). **Bariona :** „ Femme, cet enfant que tu veux faire naître c' est comme une nouvelle édition du monde (...) Tu vas recréer le monde, il va se former comme une croûte épaisse et noire autour d' une petite conscience scanda- lisée / „le pour- soi"/ qui demeurera là, prisonniere, au milieu de la croûte // „ l' en- soi" / comme une larme" (p.584). Similarly to another Roquentin, the protagonist of "The Nausea", *La Nausée,* he will sense the immense hostility of the world: **Bariona :** „Le monde n' est qu' une chute interminable et molle" (p. 579) inspiring him a metaphysical horror:„L' existence est une lèpre affreu-se qui nous ronge tous et nos parents ont été coupables..."(p. 585).

It is easy to recognize in this discourse a certain brutality, even cruelty, specific to Sartrean language in front of excessive contingencies of the world, before the opacity and the gratuity of *l'en-soi* which has engulfed conscience. Another character, Balthasar, one of the Magi, subscribes to this: **Balthasar :** „Tu vois cet homme- ci, tout alourdi par sa chair, enraciné sur la place par ses deux pieds et tu dis, étendant la main pour le toucher : Il est là !"(p.604).

Sartre wants his character to be fully responsible for his acts, regardless on whose side they are, be it of the Good or of the Evil. But, although free, he does not prove to be equal to himself, he becomes his own negation. **Bariona:**„Et si **je veux** être un homme de mauvaise volonté ? La mauvaise volonté ! Contre les dieux, contre les hommes, contre le monde ! J' ai cuirassé mon coeur d'une triple cuirasse".(p. 599) Mais cet insurgé, ce revolté comme un Satan („**Je veux** me dresser contre le ciel et je mourrai seul et irrécon-

cilié...") (p. 599). By becoming a disciple of Christ, the character allies himself with Hope and Joy, on the side of the Good. Even his atheism is only a quest for God because, although he seems to act as if God did not exist(„ L' Éternel m' aurait- Il montré Sa face entre les nuages, et je refuserais encore de L' entendre" (p. 599), he still watches for every sign from Him. **Bariona :** „Alors qu' Il fasse un signe à son serviteur ! Mais qu' Il se hâte, qu' Il m' envoie ses anges avant l' aube ! Car mon coeur est las de L' attendre et l' on ne se déprend pas aisément du désespoir quand on y a goûté une fois !" (p. 586).

It seems that he searches in transcendence a certitude that the material world, the „l'en-soi", by its opacity, is unable to offer him: **Bariona :** „Le monde n' est qu' une motte de terre qui n' en finit pas de tomber"(p. 579). Likewise : „ Ma sagesse me dit : la vie est une défaite, personne n' est victorieux et tout le monde est vaincu !"(p. 580). Just like another Hamlet, face to face with existential nothingness, he despairs to grasp the being though non-being, *le non- être,* or as Sartre expressed it in *L' Être et le Néant :*„La réalité humaine surgit comme l' émergence de *l' être* dans *le non- être*" (J.P.Sartre, 1943 : 53).

After the transformations operated by the author in the statute of his character, the latter changes everything by remaining free, as he always keeps his freedom unaltered and he keeps responsibility for his choice, should he be located on one side or another. **Bariona :** „Car **je suis libre,** et contre un homme libre, Dieu lui- même ne peut rien... Il ne peut rien contre **la liberté** de l' homme !" (599). He is free at the beginning of the play when in his satanic project it wants to compete with God. He is free even when he is abandoned by everyone and ravaged by sadness, he stands alone„ au seuil de leur joie comme un hibou qui cligne de l' oeil" (p. 623). He intercepts on this occasion the project of his freedom: „Je serai libre, libre..Libre contre Dieu et pour Dieu, contre moi- même et pour moi- mème... Ah, comme il est dur !" (p. 627).

He will be "free and light" at the end of the play when, before the Nativity scene, he receives a revelation : the birth of a child does not necessarily mean "an acceleration of the existential entropy " . He passes on the side of the new religion, the side of the world that has found its beginning: "Raise our child" he says now to his wife, Sarah. „Je déborde de joie, comme une coupe trop pleine. Je suis libre, je tient mon destin entre mes mains. Je marche contre les soldats d' Hérode et Dieu marche à mon côté. Je suis léger, Sarah, ah, si tu savais comme je suis léger ! O, Joie, Joie ! Pleurs de joie !" (p. 632)

But this latter time Bariona is no longer alone, prey of an abstract freedom, because he assumed to give a sense to this freedom, he understood to fill it up by engaging in *an act,* in a social action. He has no other choice but to start a war against the Roman occupant. Bariona finds a way out of the conflict that took place in his conscience both defeated, as a man of the ancient Law, and winner, as a first disciple of Christ.

The new Bariona denies his previous revolt, which becomes , by this very negation, useless, meaningless, like a philosophical premise doomed to be denied. However, this negation proves its efficiency. It allows the hero to return among his villagers, to re-become their leader and to accomplish a mission that shall resonate in the eternity : to save the Holy Family against the soldiers of Herod.

Through this oscillation between two antagonistic attitudes (the satanic insurgence, the safeguarder of the Holy Family), the hero loses his consistence manifested in the beginning, even his authority and credibility. One of the villagers launches this reproach: „Tu étais le chef, alors... Aujourd' hui tu n' es plus rien... Laisse-moi, tu nous as trompés ! (p. 605).

It is Sartre, who, in his theatre project and philosophical project, used his characters to be the vehicle of his metaphysical ideas. He was thus compelled to empty the heroes of their message, to reduce them to a void so that he could refill them with a new message. Philosophically speaking , it is the negation of another negation. Bariona, among Sartre's dramatic characters, is the first one to enact the very concepts of Sartre's philosophic system : le pour-soi. He is the character always in the quest of his essence : „*en avant, en arriere* de *soi, jamais soi*", since we know that „*son existence précède l'essence*." (J.P.Sartre, 1943 : 185).

A theatrical aesthetics *in nuce*. Bariona embodies the very condition of the Sartrean dramatic character, as it had been conceived in Sartre's writings on theatre. He is no longer a "character" of the predetermined conditions of traditional theatre. He is nothing else than a possibility of choice, he is in any moment what he has chosen to be. He updates, with his limits, the author's intention to present on the stage man in front of his acts. But he is also inauthentic as his acts do not at all happen on stage. He accomplishes neither his project in the service of the Evil (the collective suicide, murder, annihilation), nor his service on the side of the Good, as a soldier of Christ. He leaves us with the promise that his actions will extend beyond the stage, in myth and history.

There is an episodic character in the play, apparently an insignificant one, namely *Le Montreur d'images*. Just like Balthasar, but in another sense, he embodies the writer as his role is purely discursive, irrespectively to relate and to describe, without engaging for all that in the action. He makes comments on the images that constitute the décor of the play, this very fact being a new pretext to place the fable on mythical coordinates. He comments what is behind the scenes and accompanies his descriptions with an ironic commentary which prevents the lector or the spectator to be completely smitten by the fictitious drama. He undertakes many allusions to the contemporary world and the political situation of the moment. By its irony, it induces "the distance" (that Sartre had postulated in theory in his writings on theatre).

This distance insinuates between the work and the public due to the act of dispelling the theatrical illusion. It reminds us without respite that the world in the theatre is even more real than the real: „que l' on est au théâtre, alors que l'on aimerait se sentir transporter dans un autre monde, encore plus réel que le nôtre".(Pavis, P., 1987 : p. 397). This character is uninvolved in the action, therefore he also keeps himself at a distance from the dramatic action, as in the following example: **Le Montreur d' images :** „ Vous pourrez regarder, pendant que je raconte, les images qui sont derrière moi : elles vous aideront à vous représenter les choses comme elles étaient..." (p. 565) Or: „ Béthaur est un village de huit cents habitants, situé à vingt –cinq lieues de Bethléem... Celui qui sait lire pourra, rentré chez lui, le retrouver sur une carte...." (p. 567). He has the role of demystifying the drama through his demystifying intrusions.

But this role is twofold subversive, since the author has conferred to it not only an esthetic intention, but also an ideological mission, that of desecrating the Christian Myth. In this regard, the blindness is highly significant. From the very first moment it seems more than strange, even absurd for somebody whose role is *sine qua non* related to the visual sense to imply blindness. Allegorically, his blindness could be in reference to responding to God's incarnation. It could be an author's trick to convey in the text his atheism, his loss of Christian faith.

He even said at the beginning that he was blinded by accident and then he said that he is blind only to the images that are the icon of divine incarnation myth. Just like Balthasar- on an ideological level-he represents the allegorical hypostasis of an atheist author, therefore blind to Christian faith. He does not involve his conscience. Through this alienation and through his ironic discourse, the character safeguards the degradation and the desecration of the Christian

myth. This character also shows his refusal of supernatural in the fact that God is ”this man” and his angel is identified with the devil.

Balthasar reinforces two contrary tendencies, an alternation of an objective discourse (abstract, metaphysical) and a subjective discourse(poetical, imaginary, metaphorical). **Balthasar :** „ Christ est venu t’ apprendre que tu es responsable envers toi- même de ta souffrance” (p. 625).on the other hand, the poet has his turn to the metaphorical use of language :**Balthasar :** „ Mais il y a autour de toi cette belle nuit d’ encre et il y a ces chants dans l’ étable et il y a ce beau froid sec et dur, impitoyable comme une vertu et tout cela t’ appartient. Elle t’ attend, cette belle nuit gonflée de ténèbres et que des feux traversent comme des poissons fendant la mer. Elle t’ attend au bord de la route, timidement et tendrement, car le Christ est venu pour te la donner” (p. 625).

One gets this way to see the gap between the Sartre’s option for a free character who is being created in the every moment of the action, and the author’s necessity to convey a clear ideological message, which leads to the character’s "enslavement" for the author’s ideological project. Sartre also reveals the creator struggling with his contradictions. On the one hand, he wants to "forge a myth", demystifying it. On the other hand, he wants to communicate an extra-literary message, and ideological and philosophical one. He attempts to reach the univocity of this type of ideological message by using poetical words, by their nature ambiguous and plural in meanings. In this approach, **the philosopher** works with **the poet** - the sensitive being who use creative and magical power of the word that generally escape the thinker. Moreover, this fascination with the words, due to their elusive "mystery" remains a constant throughout Sartre’s literary creation, since *Nausea* (1938) until the autobiographical work *The Words* (1964). In *Nausea*, for example, Sartre masterfully showed the impossibility of thinking to attach itself to words, impossibility which generates the wave, dizziness, and finally, the excruciating, existentialist nausea.

If in other plays by Sartre the poetry of language disappears in front of the idea, *Bariona* is certainly the most preferred as it makes the most of the great lyrical resources of the word. The text of this play valorizes the synesthesic force of the words, which makes us think of the *correspondences* of Baudelaire or of the lesson of Jean Giraudoux. **Le Passant :** „Je marchais dans le noir sur la route dure et stérile et je croyais traverser un jardin plein de fleurs énormes et chauffées par le soleil en fin d’après-midi, quand elles nous lâchent au nez tout leur parfum”(p.587). **Caïphe :** „Mes narines débordent d’ une odeur énorme et suave,

le parfum m' engloutit comme la mer. C' est un parfum qui palpite, qui frôle... une suavité géante qui fuse à travers ma peau jusqu' à mon coeur... J' étouffe, je suis noyé de parfum..."(p.592).

This efflorescence of poetic images, the landscapes associating unexpectedly spring to the Birth of Christ suggests symbolically the marriage of Heaven and Earth at the Advent of the Messiah, and the deep intuition of a mystery in nature resulting in the installation of Good in the middle of Evil.

Mythical and poetic at the same time, this theater also defends the rights of poetry and mythical fable coming from elsewhere to become fused, for it is to the poetry that myth - subjected to an invention and a perpetual invention - owes its quality and capacity to endure, and it is the myth to whom the theater of poetry owes its undeniable weight of universality.

There is a will constantly retraceable through all authors between the wars, interwar authors and to Sartre as well, namely that of modernizing the myths, of treating them with solemnity and without the troubles of anachronisms, and desecrating them on purpose. But the reanimations applied to myths arrive even at situating the mythical fable under paradoxical coordinates. Jean-Paul Sartre employs the Christian myth of Nativity by moulding it in a myth of liberty as well as in a support for his existentialist philosophy.

That is why Jean-Paul Sartre, "the last of the Mohicans" as D'Ormesson put it (:301) in contemporary critical consciousness remains "alive, accessible, attractive , being animated by a great ironic style that could be closer to that of Voltaire, but a Voltaire who would have also been able to write pages like Rousseau" (Jacques Lecarme, 2000: p 719). Right now, after 35 years since his death, Sartre continues to fascinate readers and researchers.

References:

1. Albouy, Pierre (2005). *Mythes et mythologies dans la littérature*
2. *française.* (2- e édition), Paris : Armand Colin.
3. Contat, Michel & Rybalka, Michel (1970). *Les Écrits de Sartre.*
4. *(Chronologie, bibliographie commentée).* Paris : Gallimard.
5. D' Ormesson, Jean (1997).*Une autre histoire de la littérature française.*

Tome 2 (*Sartre : Le dernier des Mohicans).* Paris : Nil Éditions.

6. Demougin, Jacques (sous la direction de) (1988). *Dictionnaire de la*
7. *Littérature française et francophone.* Tome 3. Paris : Librairie Larousse.

8. Eliade, Mircea (1975). *Aspects du Mythe.* Paris : Gallimard.

9. Helbo, A.; Johansen, J.D.; Pavis, P.; Ubersfeld, A..(1987) *Théâtre. Modes*

10. *d' approche.* Bruxelles : Éditions Labor.

11. L' École Biblique de Jérusalem (sous la direction de) (1975). *La Bible de Jérusalem.* Paris : Éditions du Cerf. Desclée de Brouwer.

12. Lecarme, Jacques (2000). *J.P.Sartre (* in : *Dictionnaire de la littérature française. XX- e siècle).* Paris : Encyclopaedia Universalis & Albin Michel.

13. Pavis, Patrice (1987). *Dictionnaire du Théâtre.* Paris : Messidor.

14. Éditions Sociales.

15. Sartre, Jean - Paul (1943). *L' Être et le Néant.* Paris : Gallimard.

16. Sartre, Jean - Paul (1970) *Bariona ou le Fils du Tonnerre* (in Contat,M.

17. & Rybalka, M. (1970) *Les Écrits de Sartre.* Paris : Gallimard (p. 565 – 633).

18. Sartre, Jean - Paul (1973). *Un Théâtre de situations. (Textes choisis et*

19. *présentés par M. Contat & M. Rybalka).* Paris : Gallimard.

20. Vodă - Căpuşan, Maria (1976). *Teatru şi Mit.* Cluj- Napoca :Editura Dacia.

21. Vodă - Căpuşan, Maria (1980). *Dramatis personae.* Cluj- Napoca : Editura Dacia.

INNOVATIONS AND CONTINUITIES IN ALEXANDRU IVASIUC'S WRITING

Paula Ioana Bacter (Bronț)
PhD Student, University of Oradea

Abstract: Alexandru Ivasiuc, a writer less studied and known after 1989, is and remains a debatable writer of the Romanian literature. His political and philosophic affiliations of that time made of him, if not a renegade, an outdated and humble writer, who didn't pass the test of time. In spite these things, his literary activity, though a short one, was prolific in writings. The seven novels, the two volumes of essays and a couple of short stories attest the eagerness and the avidity of how Alexandru Ivasiuc wrote. His writing is irregular. In his novels, he adopts different styles, having a calm tone. On the other hand, the essays overflow with Marxist dogmata and a verbal inflow. His political combats, his Marxist belief favoured his publication during the communist period but, at the same time, it diminished his influence after the regime's fall. Considered psychological, essayistic, analytical, realist, Alexandru Ivasiuc – the writer – is a complex one to be situated in literature's frames of that time, being seen as a prolecultist or as an author of subtle subversion.

Keywords: Alexandru Ivasiuc, writing, innovation, continuity

La apariţia lui Alexandru Ivasiuc pe raft, a apărut şi o problemă dată de dificultatea încadrării sale într-o anumită *categorie* literară sau în continuitatea alteia. „Alexandru Ivasiuc are totuşi încă un loc încă incert pe harta prozei româneşti. Din cel puţin două motive: pentru că problema *eseismului* său n-a fost clasată şi stimulează menţinerea unei distanţe *prudente* în materie de aprecieri şi situări; şi pentru că *harta* însăşi e nefixată!"[1]

Ambiguitatea prozei lui Alexandu Ivasiuc provine din problemele cu care se confrunta cultura română în perioada comunistă. *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, volumul lui Alex Goldiș, prezintă clar și pătrunzător perioada de cumpănă prin care au trecut criticii acestei perioade. Dacă unii sunt aserviți total regimului și devin inexistenți sau nefolositori după căderea acestuia (ca și operele analizate de ei), alții se remarcă și după schimbarea regimului.

[1] Ion Bogdan Lefter, *Alexandru Ivasiuc. Păsările*, Antologie, prefaţă, comentarii, referinţe critice şi bibliografie de Ion Bogdan Lefter, Bucureşti, Editura Albatros, Colecţia Lyceum. Texte Comentate , 1986, p. LXXXIV-LXXXV.

Tot Alex Goldiș prezintă discrepanța dintre marxism și regimul realist socialist: „Deși cele două au obiect comun relația literaturii cu societatea, ele se diferențiază net prin funcționalitate: în timp ce metoda marxistă se rezuma la explicarea mecanismelor de reflectare a realității în opera literară, realismul socialist urmărește să influențeze în mod direct realitatea, punând umărul la edificarea unei noi sociatăți. Prima este o disciplină pozitivistă, valorizând istoria și factualul, a doua disprețuiește realitatea necorespunzătoare programului de partid”[2].

Debutul lui Alexandru Ivasiuc fiind unul brusc, neanunţat de scrieri anterioare, a surprins pe toată lumea, în special critica literară (dacă putem afirma așa ceva în condițiile în care Cenzura era cea care *cernea* scrierile, critica primindu-le în varianta publicată, scrierile fiind deseori variante ale textului original).

Primul său roman, *Vestibul* (1967) poate fi comparat cu un cal troian. Exegeza literară s-a împărțit în două tabere. Unii au văzut în el un inovator, alţii – un antitalent. Astăzi, când romanele sale sunt considerate proletcultiste, deoarece par a promova crezul *vremurilor negre,* prăpastia râmâne aceeași. Rezultă întrebarea: un roman ce prezintă realist anumite perioade din istoria unui popor devine nevaloros o dată cu schimbarea ce survine în mod inevitabil și constant? Constatăm că dezavantajul major al acestor opere, în genere, este dat de perioada pe care o zugrăvesc. Din cauza atâtor evenimente, amintiri și întâmplări tragice ce au avut loc în perioadă regimului comunist, scrierile din această perioadă prezintă reticiențe din partea lectorului. Distanţa dintre cele două părți crește direct proporțional cu prezentarea simplistă sau favorabilă a realismului socialist.

Criticul Alex Ştefănescu are opinii controversate. La început vede la Alexandru Ivasiuc marea influenţă a Romantismului, apreciind acest lucru. Mai apoi îl contestă, afirmând că „metoda lui este mai mult un viol decât un act de seducţie”[3]. Astfel, scriitorul mai degrabă s-a impus decât a reuşit să fie plăcut de publicul cititor. Părerea criticului nu se va modifica nici după schimbarea survenită scenei literare și politice românești, după cum reiese din articolul ce reapare în „România literară”. El dezvăluie un vinovat în cazul constantei schimbări pe care o prezintă scrisul lui Alexandru Ivasiuc. „A fost cea mai spectaculoasă abjugare din literatura

[2] Alex Goldiș, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, București, Editura Casa Românească, 2011, p. 19.
[3] Alex Ştefănescu, *Prim Plan (35 de scriitori români contemporani, dispuse în ordine cronologică)*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1987, p. 176.

noastră contemporană, produsă sub presiunea unei instituții care, prin definiție, nu are nimic inchizitorial: critica literară”[4].

Cu toate că i s-a contestat de multe ori talentul scriitoricesc, tot timpul i s-a lăudat inteligența. „Încerca orice fiindcă orice îi era posibil”[5]. A debuat târziu şi a sfârşit repede, întreaga lui carieră literară fiind întinsă pe o perioadă de zece ani. Au rămas în urma lui Alexandru Ivasiuc zece lucrări importante: şapte romane, un volum de nuvele şi două volume de eseuri. Fiind în perioada imediat următoare interbelicilor, care a fost influențată de o gândire psihologică, inevitabil, acest lucru se va regăsi şi în romanele lui.

Personajele sale au o sete de confesiune, o mare dorință de a releva şi a se revela cititorului. Maniera sa este una confesivă, personajele sale prezentându-se cititorului în toată complexitatea lor. Prin acestea a fost apropiat de Camil Petrescu sau Anton Holban, dar şi de Thomas Mann, Virginia Woolf sau Marcel Proust. Această *sete* se observă şi la scriitor, mai ales în interviurile pe care le-a dat.

Deși scrisul său este analitic, Alexandru Ivasiuc mărturisea: „nu sunt un prozator de analiză! Paginile mele proaste sunt bateri pe loc în jurul unor idei, iar cele bune sunt pagini de viziune. Nu mă interesează autenticitatea cazurilor pe care le expun, ci autenticitatea şi valoarea problematicii care se degajă din aceste cazuri. Prozator de analiză este Marin Preda, prozator de analiză a fost Camil Petrescu. Eu nu sunt. Nici nu ştiu ce fel de scriitor sunt...”[6].

Acest lucru a fost observat şi de Ion Bogdan Lefter, care nu era de acord cu analizarea operei scriitorului dintr-o perspectivă aplicată predecesorilor acestuia. Alexandru Ivasiuc este un inovator şi astfel scrisul său ar trebui analizat după noi criterii, dintr-o nouă perspectivă evidențiată chiar de către scriitor. „Principalul defect al mai tuturor comentariilor, fie ele favorabile ori rezervate, a fost şi este raportarea la un model restrictiv de roman, care trebuie *lărgit* pentru a-l include şi pe Ivasiuc”[7], spunea Ion Bogdan Lefter.

Revenim la aceeași problemă a criticii. „Criticul profesionist (dacă nu e cu totul deplasat să mai vorbim de această categorie după 1948) nu putea afirma aproape nimic despre literatură fără a fi legitimat de instituția partidului sau de abstracțiunea poporului – de cele mai multe ori

[4] Alex Ștefănescu, *La o nouă lectură: Alexandru Ivasiuc* (fragment) în „România literară”, an XXXVI, nr.28, 16-22 iulie 2003, p. 10-11.
[5] apud. N. Carandino, *9 pentru eternitate* în „Asociaţia Scriitorilor din Bucureşti”, 1977, p. 286 – 287, în *Bibioteca critică. Alexandru Ivasiuc interpretat de...”*, studiu introductiv, argument, atologie, cronologie şi bibliografie de Constantin Preda, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980, p. 41.
[6] Florin Mugur, *Profesiunea de scriitor*, Bucureşti, Editura Albatros, 1979, p. 164.
[7] Ion Bogdan Lefter, *op. cit*. p. LXXXV.

tot o mască a voinței politice”[8]. Rezultatul este, deci, îndoielnic pentru lectorul de azi. Se pare că nici obiectul – opera, și nici subiectul – criticul nu sunt viabile după ce anii au trecut și societatea s-a dezis de Istoria imediată.

Imprimarea unui caracter eseistic, lucru ce a fost intens contestat de critici, cu toate că primele romane i-au fost bine receptate de către public, este tocmai particularitatea romanelor lui Alexandru Ivasiuc.

Printre paragrafele reprezentative scrisului său se regasește și următorul paragraf din romanul de debut, *Vestibul* : „Am desfăcut stiloul încet şi, pe foaia albă care trebuia să fie prima pagină a scrisorii acesteia, am început să desenez un neuron, celulă pentru al cărei studiu mi-am petrecut sau, hai să spun adevărul, căreia mi-am dedicat aproape întrega mea viaţă. Forma ei, pentru că, după cum ştii sunt neuromorfolog. Ani de zile am căutat să surprind forma exactă a acestei celule şi a arborizaţiilor ei complicate, făcând eforturi să aduc în plan – schemă şi desen – complicatele ei funcţiuni intime, mecanismele ei intricante. Dacă aş fi căutat o deviză, acum îmi dau seama, ar fi trebuit să fie: nimic nu are sens dacă nu e adus în spaţiu şi plan. Formele aveau un sens şi o existenţă, o realitate indiscutabilă, care mă apără de toate greutăţile. Structurile celulare(...), pentru mine au fost dovada, timp de ani de zile, că trăim într-o lume ordonată şi reală, în care orice mecanism își are neapărat forma, conturul, şi este despărţit de celelalte lucruri, chiar dacă numai printr-o greu sesizabilă margine fină”[9].

Doctorul Ilea, şi în general personajele lui Ivasiuc, se diferenţiază de cele din perioada proustiană. De această dată, conştiinţa vrea să pătrundă în „valul copleşitor al gândurilor şi amintirilor” ca să-i înţeleagă mecanismul, astfel „lasă locul unui activism nărăvaş”[10].

Paragraful prezintă modalitatea de a concepe o operă literară din perspectiva lui Alexandru Ivasiuc. Important nu e ceea ce izbește ochii, ci detaliile ce se ascund în liniile de suprafață. Din această cauză, narațiunea este diminuată în favoarea descrierii.

Naratorul nu dorește să aibă controlul personajelor sale. Autorul nu se crede un inovator al unor personaje excepţionale sau nemaiîntâlnite. El dorește să prezinte noutatea în analiză a unor cazuri, care de asemenea nu sunt neapărat noi sau originale. „E o ciudăţenie aici... inteligenţa artistică presupune capacitatea de a domina lucrurile, dar marea fericire a

[8] Alex Goldiș, *op. cit.,* p. 13.
[9] Alexandru Ivasiuc, *Vestibul*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 10-11.
[10] Ion Bogdan Lefter, *op. cit*., p. X.

scriitorului este nu să domine personajele sale, ci să se lase dominat de ele, nu să-şi domine cuvintele, ci să li se supună”[11], mărturisea Ivasiuc într-un interviu.

Frumuseţea unei opere, a personajelor nu constă în manevrarea lor, ci în a te lăsa cuprins de zbaterile lor, în a participa la procesele lor intelectuale sau de conştiinţă. Romanul modern presupune o participare activă, o pătrundere în universul cărţii şi o alăturare la acţiunile personajelor.

Apare constant nevoia de ancorare în realitate. Tendința spre formele bine conturate, clare îl obligă să dea formă până și abstracțiunilor. Dar acestea sunt imaginate diferit de fiecare individ și chiar definite diferit, în funcție de conjunctură. Totul devine nebulos și greu perceptibil pentru lectorul ce are de pus cap la cap piesele romanului. Acesta se formează piesă cu piesă, la fel ca un puzzle. Dificultatea soluționării fiecărui puzzle în parte este dată de volumul de piese.

Alexandru Ivasiuc se considerase un geometru, se visase un om al materiilor absolute. Aceste lucruri dau scrisului său un caracter recognoscibil. El a mărturisit: „Aş fi vrut să trăiesc în mediul quasimonahal al ideilor pure, al adevărurilor univoce. Din nefericire, a trebuit să aflu că adevărurile sunt interpretabile: asta nu înseamnă că sunt false sau că toate înterpretările sunt bune, dar există întotdeauna o multitudine de interpretări posibile”[12].

Refugiul l-a găsit în scris. „În loc ca sensul existenţei sale să fie *a scrie pentru a trăi,* literatul parcurgea cu grăbire drumul lui *a scrie pentru a trăi plenar,* pentru a se pătrunde şi mai bine de clocotul vieţii sale interioare”[13]. Abstracţiunile primesc o concretizare. Este un prezentator al ideii – *să pipăi şi să urlu este*, din psalmul poetului Tudor Arghezi.

De exemplu, în *Interval*, există un simplu cuvânt care lui Ilie Chindriş i se pare impus de cineva din afara propriei persoane. Cuvântul *trebuie* este animat de mersul cadent al roţilor trenului, de stâlpii grei din cauza gravităţii cuvântului şi de soarele ce părea că, atunci când străluceşte mai tare, accentuează acelaşi cuvânt. Alexandru Ivasiuc mărturisea: „Nu ştiu să contemplu, ceea ce e, iarăşi, un defect. Am rămas la vârsta copilăriei: ca să înţeleg un obiect, trebuie să-l bag în gură şi să-l gust”[14].

În modul în care autorul operează cu abstracţiunile se poate observa măiestria sa, deoarece aceste lucruri sunt cel mai greu de definit, şi totuşi, Alexandru Ivasiuc şi-a păstrat o

[11] Florin Mugur, *op. cit.*, p. 162.
[12]Idem, *Ibidem,* p. 155.
[13] Ion Bogdan Lefter, *op. cit.*, p.XII.
[14] Florin Mugur, op. cit., p. 174.

gândire logică. La el totul se aseamănă cu un fulg de nea pe care îl vezi în toată splendoarea sa. Îl contempli, îi observi complexitatea şi minuţiozitatea, măiestria cu care a fost creat. Dar din cauza naturii sale, fulgul se topeşte înainte de a-l putea analiza în profunzime. Rămâne numai amprenta fulgului asupra privitorului. Prins în vraja arhitecturii acestui cristal, nu mai are timpul, şi nici dreptul, de a-i pătrunde tainele sau de a-i da alte înţelesuri decât cele pe care i le-a lăsat fulgul în scurta lui vizită.

Abstracţiunile sunt unelte prin care scriitorul îşi creează opera. Ele devin *fiinţe* ce ascultă de creator şi îl fac pe cititor să creadă în ceea ce citește. Alexandru Ivasiuc, prin vocea unui personaj se descrie ca lector: „pe vremea aceea luam literatura drept viaţă şi eram impresionat, voiam să comunic şi să leg experienţa, sau ce mi se părea mie experienţă, cu poveştile copilăriei mele, cuvintelor din carte voiam să le găsesc un corespondent în cuvintele nevorbite, dar totdeauna în pragul de a fi exprimate ale bunicii, care întovărăşeau mereu tăcerile noastre comune. Şi nu ştiu cum, crezând într-un fel de comuniune interioară a tuturor înrudiţilor, îmi închipuiam că bunica ştie deja ce citeam eu, că la rândul ei a înţeles şi a citit tot. Aveam cincisprezece ani, şi poate de aceea”[15].

Autorul nu dorește să evidențieze diferenţele dintre viaţă şi artă, deoarece arta devine însăşi viaţa scriitorului. Totodată se poate observa o idee care va fi concretizată şi lansată de Nichita Stănescu, în volumul de poezii cu titlul *Necuvintele*. Concretizarea ideilor pe care le gândeşte dar nu le ştie exprima, concretiza. Tocmai încercarea de a le formula, de a le verbaliza le ia din valoarea pe care o au în mintea literatului.

O altă diferenţiere între stilul lui Alexandru Ivasiuc şi cel proustian se află la nivelul lexicului. Scrisul lui Ivasiuc are tendinţă de neologizare, folosind mulţi termeni de specialitate, mai ales din medicină. Acest lucru este evident chiar în contextul din care face parte pasajul amintit, unde se observă minuţiozitatea, preponderenţa pentru detalii şi toate denumirile pe care le au toate acele mici linii sau celule ce formează un singur, la prima vedere, simplu, neuron.

Viteza la Ivasiuc nu constă într-o mare înlănţuire de evenimente, de fapte sau de acţiuni, ci în viteza pe care o iau gândurile şi ideile personajelor. „Pe Al. Ivasiuc nu-l interesează ce fac eroii săi, ci ce gândesc ei în detaliu”[16]. În romanele contemporanului există, de fapt, un „minimum de epică, maximum de semnificaţie”[17].

[15] Alexandru Ivasiuc, *Interval. Corn de vânătoare*, Ediţie îngrijită de Tita Chiper-Ivasiuc, Prefaţă de Alex Ștefănescu, Bucureşti, Edituara 100+1 Gramar, 1997, p. 34-35.
[16] M. Ungheanu, *Arhipeleag de semne*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1975, p. 154.
[17] Alex Ştefănescu, *Prim Plan*, p. 177.

Din cauza acestei *viteze,* nu s-a dat o atenție deosebiră înfățișării și acțiunilor personajelor, ci trăirilor interioare, universului spiritual (dacă dorim să folosin un termen contradictoriu perioadei) al acestora. Din această pricină, Alexandru Ivasiuc a dat scrisului său o ușoară uscăciune. Criticul Ion Bogdan Lefter spunea că acesta este reversul monedei sale. În graba ideii, nu se iau în calcul celelalte aspecte. Scenele, după ce sunt prezentate, sunt interpretate pentru a fi folosite în demonstraţiile făcute de către personaj. Ele au fost de la început prelucrate ca să devină argumente la ideile prezentate, afirma un alt critic – Alex Ştefănescu.

În opoziție cu operele sale monotone, Alexandru Ivasiuc a fost un om care avea mereu cuvintele la el. Oricând dorea să-şi argumenteze puntele de vedere evidenţia talent dialectal, fiind capabil de argumentaţii impecabile. Până şi „figura sa exprima o mare însufleţire: ochii negri strălucitori se dilatau în momentele de tensiune intelectuală, având ceva din luminescenţa ecranelor de afişaj cu care sunt înzestrate calculatoarele elctronice. Simţeai că în spatele lor funcţionează miliarde de neuroni, aflaţi într-o perfectă conexiune”[18].

Contemporaneitatea lui Ivasiuc constă în faptul că „Ivasiuc a făcut ca nimeni altul la acea oră eforturi pentru a înţelege sensul de înaintare a literaturii autohtone şi de configurare a unei noi structuri intelectuale”[19]. Fiind un marxist, Alexandru Ivasiuc putea să-ți explice evenimentele la care participa în mod activ.

Alexandru Ivasiuc era conştient de faptul că era un inovator. Scriitorul a explicat genul de analiză a operelor sale. Este vorba „de un fel de autoanaliză şi nu atât de o autoanaliză a trăirilor cât de una a valorilor, ideilor şi a justificărilor mele. Nu mă confesez, nu-i adevărat. Mă justific”[20].

Scrisul pentru el este o modalitate de expunere a unor trăiri interioare intense. Din cauza acestor frământări, Alexandru Ivasiuc nu se considera un mare scriitor. „Nu ştiu dacă am o mare încredere în mine ca scriitor. Am început foarte târziu, a fost aproape o întâmplare, şi în tot timpul copilăriei mele n-am scris nici măcar o pagină. Sunt un autor profesionist care nu a făcut, în viaţa lui, un vers”[21].

Dorința lui este să fie un *scriitor adevărat* şi, când această calitate îi este atribuită de Florin Mugur, îl bucură nespus pe scriitor, şi în contextul în care se auzeau *şuşoteli,* cum le

[18] Ibidem, *Ibidem,* p. 175.
[19] Ion Bogdan Lefter, *op. cit.*, p.XIII.
[20] Florin Mugur, op. cit., p. 164-165.
[21]Idem, *Ibidem* , p. 161.

spunea Ivasiuc, despre faptul că el nu ar scrie literatură. „Iar eu vreau să fac literatură!”[22], spunea el hotărât.

Această sintagmă – *scriitor adevărat* – este, desigur, elucidată de Alexandru Ivasiuc în interviurile sale. Scriitorul modern *mitologizează*. Scrisul este mereu o formă a trancesdentului, o modalitate de a rămâne în posteritate. „Pentru mine scrisul este un mijloc de eliberare. A existat apoi, e adevărat, o puternică dorință de a mă exprima. Și această este cea mai mare dintre plăceri. Neplăcerile urmează după aceea. În timpul scrisului există o bucurie teribilă, bucuria de a construi aceste *biografii posibile*. Și mai este și un fenomen de anamneză.”[23] „ Meseria mea e nemaipomenită ca posibilități. NIMIC nu e mai plăcut decât să creezi. Este una din meseriile cele mai lipsite de rutină din lume.[24]

Același Alexandru Ivasiuc mărturisește că toți scriitorii „scriem aceeași carte la înfinit.” Dorința oricăruia este „să o *curățăm* mereu. Aceasta are un alt stadiu de curățenie...”[25] Toate încercările scriitorului și tot talentul său nu ajută nimănui și nu înseamnă nimic deoarece „literatura nu este numai ce este ea, ci este ceea ce devine atunci când se reflectă în conștiința publică. (...) Evoluția prozei românești va depinde de circumstanțe care sunt ale istoriei și ale societății.[26]

În discuția cu Florin Mugur, Ivasiuc mărturiseşte că meseria de scriitor este o „meserie civilă, civilă în toate articulaţiile ei, civilă pentru că împinge lumea spre civilitate, şi uneori, nu numai spre civilitate, ci şi spre civilizaţie”[27]. Ivasiuc se consideră unul dintre promotorii noilor idei, atât literare, cât şi politice. „Mă preocupă lumea socială şi ştiu foarte bine că nu voi reuşi s-o cunosc decât participând. Curiozitatea mea intelectuală mă împinge la acţiune”[28].

„Și dacă n-am să mor, o să mai scriu vreo treizeci de cărți.”[29]Din păcate, nu vom afla niciodată câte ar mai fi avut de spus Alexandru Ivasiuc. Acele treizeci de cărți au devenit doar zece. Nu putem să nu ne întrebăm care ar fi fost cursul unui erudit precum el după căderea

[22] Idem, *Ibidem*, p. 155.
[23] Alexandru Ivasiuc în dialog cu Ileana Corbea, „Cu Alexandru Ivasiuc despre *Teribila plăcere de a construi biografii posibile”* în „ Cronica”, anul XI, nr. 2, 9 ian. 1976, p. 1, 5, reprodus în *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, coord. Aurel Sasu și Mariana Vartic, antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, Vol. II (G-P), Partea I, București, Editura Minerva, 1986, p. 230.
[24] Alexandru Ivasiuc în dialog cu Valentin Borda, *A fi viu înseamnă a-ți trăi prezentul* în „Vatra”, anul I, nr. 8 noiembrie 1971, p. 6.
[25] Alexandru Ivasiuc în dialog cu Boris Buzilă, *Pentru mine* Păsările *prezintă încheierea unei etape,* ne spune Al. Ivasiuc” în „Magazin”, an XVI, nr. 685, 5 decembrie 1970, p. 4.
[26] Alexandru Ivasiuc în dialog cu Constantin Coroiu *Obsesiile noastre în această epocă sunt obsesii politice*, în „Convorbiri literare”, nr. 8 august 1976, p. 3.
[27] Idem, *Ibidem*, p. 155.
[28] Idem, *Ibidem*, p. 174.
[29] Alexandru Ivasiuc în dialog cu Valentin Borda, *art. cit.*, p. 6.

regimului. Cum s-ar fi prezentat romanele sale? Vocea naratorului ar fi fost la fel domoală? Sau ororile pe care încearcă să le prezinte subtil ar fi devenit mult mai prezente?

Răspunsul său anticipat la „întrebarea gravă pe care mi-o pun – întrebarea pe care și-o pune fiecare erou din fiecare carte a mea, din fiecare nuvelă – este următoarea: oricare ar fi traumele reale ale unui trecut apropiat, ar trebui să trăim ca să le depășim, astfel încât viețile noastre să se înscrie într-un mers istoric, să nu rămânem cantonați în nici o nenorocire, să le depășim nu numai fizic, dar și psihologic și social. Nu e un secret pentru nimeni că eu am avut o asemenea traumă. Dar chiar experiența câștigată în timpul desfășurării ei m-a învățat că nu putem fi liberi decât dacă înțelegem ce ni se întâmplă. Nu e nevoie neapărat să justificăm pe toată lumea. Nu intră nici măcar în temperamentul meu."[30]

Bibliografie

A. Ediții utilizate din opera lui Alexandru Ivasiuc

Ivasiuc, Alexandru, *Vestibul*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967
Ivasiuc, Alexandru, *Pro domo. Radicalitate şi valoare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972
Ivasiuc, Alexandru. *Interval. Corn de vânătoare*, Ediţie îngrijită de Tita Chiper-Ivasiuc, Prefaţă de Alex. Ştefănescu, Bucureşti, Edituara 100+1 Gramar, 1997

B. **Bibliografie critică**

1. Critică și istorie literară în volume

*** *Bibioteca critică. Alexandru Ivasiuc interpretat de...",* studiu introductiv, argument, atologie, cronologie şi bibliografie de Constantin Preda, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980
*** *Romanul românesc în interviuri*. *O istorie autobiografă,* Coord. Sasu, Mircea, Vartic, Mariana, Editura Minerva, București, 1986
Goldiș, Alex, *Critica în tranşee. De la realismul socialist la autonomia esteticului,* București,
Lefter, Ion Bogdan, *Alexandru Ivasiuc. Păsările*, antologie, prefaţă, comentarii, referinţe

[30] Alexandru Ivasiuc în dialog cu Maria-Luiza Cristescu, *Detest înapoiera ca pe un dușman personal și aș dori ca România să fie o țară avansată* în „ Vatra", anul IX, nr. 6, 20 iunie 1979, p. 15.

critice şi bibliografie de Ion Bogdan Lefter, Bucureşti, Editura Albatros, Colecţia Lyceum. Texte Comentate, 1986

Mugur, Florin, *Profesiunea de scriitor*, Bucureşti, Editura Albatros, 1979

Ştefănescu, Alex, *Prim Plan (35 de scriitori români contemporani, dispuse în ordine cronologică)*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1987

Ungheanu, Mihai, *Arhipeleag de semne*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1975

2. Articole de critică și istorie literară în periodice

1. Borda,Valentin, „ A fi viu înseamnă a-ți trăi prezentul” interviu cu Alexandru Ivasiuc în „Vatra”, anul I, nr. 8 noiembrie 1971
2. Buzilă, Boris, „*Pentru mine* Păsările *prezintă încheierea unei etape*, ne spune Al. Ivasiuc” în „Magazin”, an XVI, nr. 685, 5 decembrie 1970
3. Coroiu, Constantin „ Obsesiile noastre în această epocă sunt obsesii politice”, interviu cu Alexandru Ivasiuc în „Convorbiri literare”, nr. 8 august 1976
4. Cristescu, Maria-Luiza, „Detest înapoiera ca pe un dușman personal și aș dori ca România să fie o țară avansată” în „ Vatra”, anul IX, nr. 6, 20 iunie 1979
5. Ștefănescu, Alex, *La o nouă lectură: Alexandru Ivasiuc* (fragment) în „România literară”, an XXXVI, nr.28, 16-22 iulie 2003

ASPECTS OF MAGIC REALISM IN FANUȘ NEAGU`S NOVEL "THE ANGEL CRIED OUT"

Violeta Marinescu
PhD Student, Romanian Academy

Abstract: Our paper is based on analysis of the Fănuş Neagu`s novel "The Angel Cried Out", starting from its inclusion in literary and artistic movement called Magical Realism, also speaking about the relation between Realism and Balkanism. We present new arguments which prove that because beautifying the Realism, the author of this novel gives us the opportunity, also rare in Romanian literature, to discover another side of pure Realism: The Magical Realism. We emphasize, therefore, the myth, the legendary, the fabulous, and the symbolic force behind the carefully selected words and the images of high artistic expression, noting the influences and trends adopted by the author in creating unreal worlds that seem a natural continuation of reality.

Keywords: Realism, Magical Realism, Fănuş Neagu, The Angel Cried Out, literary symbol

Proza lui Fănuș Neagu reușește să aducă în prim-plan o altă față a realismului, cunoscută astăzi sub denumirea de realism magic. Evidentă este în istoria literaturii române existența operelor care reușesc să redea imagini fabuloase prin punerea în scenă a unor acțiuni spectaculoase atribuite unor personaje cu originale reale, realizate după tipare proprii sau estetizate conform tendințelor vremii, scrieri în care se resimt sau nu influențe ale marilor creații ale literaturii universale. Cu toate acestea, de cele mai multe ori, inspirația își are sursa în credințele și superstițiile poporului român, imaginile căpătând semnificații „autohtone". Câteodată se poate observa o coloristică universală, dar acest lucru este întâlnit mai cu seamă în creațiile apropiate epocii postmoderne, până astăzi discutându-se din ce în ce mai des despre sincronizarea cu celelalte literaturi, despre „globalizare".

Fănuș Neagu are tendința de a insera în scrierile sale episoade întregi, secvențe și imagini, de o expresivitate autentică în adevăratul sens al cuvântului, ale acelui „altceva", greu de explicat din punct de vedere al notei reale care domină proza sa. Elemente ce prezintă lumi imaginare inserate într-o lume cât se poate de reală. Personajele sale, atât cele din proza scurtă, cât și cele ale romanelor, visează, trăiesc, experimentează într-un spațiu geografic foarte bine

delimitat, un spațiu dominat de trecut, un spațiu al bălților și al smârcurilor, un spațiu predilect literaturii fănușiene. Ceea ce impresionează cel mai mult, nu este geograficul în sine, ca punct în care este plasată acțiunea, ci greutatea acestuia, semnificația lui pentru fiecare cititor în parte. Istoria locului are o mai mare importanță decât istoria personajului datorită evenimentelor petrecute acolo sau a superstițiilor legate de acele spații. Apar, așadar, în proza fănușină, o proză atât de bogată din punct de vedere al expresivității artistice, imagini desprinse parcă din alte lumi, totuși, imagini primite și privite, în aceeași măsură, atât de ușor de către lector, încât dau impresia că ele fac parte cu adevărat din realitate. Verosimilitatea lor provine din însăși autenticitatea de care dă dovadă scrierea lui Fănuș Neagu, grație „fotografiilor" imaginare rezultat al măiestriei combinării celor mai potrivite cuvinte.

Îngerul a strigat este unul dintre textele în care se simte forța cuvintelor creatoare de spații și evenimente magice gândite și trăite de personaje cât se poate de credibile, de „oameni" și lumi cu originale reale. Forța limbajului și exuberanța stilistică, expansivitatea artistică, dorința creatoare ce poate fi observată din rezultatul fiecărei fraze fănușiene, toate acestea sunt ceea ce critica literară numește „balcanism". Pentru Fănuș Neagu actul de a scrie înseamnă, ceea ce Eugen Simion[1] a observat încă de la început, a căuta și a găsi „cuvintele miraculoase", a le așeza într-o ordine ieșită din comun, de o măiestrie specifică. Tocmai de aceea Fănuș Neagu, nu de puține ori a fost numit un scriitor de factură balcanică, ori așa cum a spus la un moment dat Matei Călinescu, făcând referire la autorul *Îngerului a strigat* ca la un scriitor „posedat de demonul stilului", el, spune acesta, „are voluptatea scrisului: e o bucurie a stilului, ca o inocență regăsită", totuși, acest balcanism despre care criticul ne vorbește ar anunța tocmai un sfârșit de balcanism, o „prăbușire a balcanismului"[2]. Ceea ce scriitorul creează prin puterea limbajului, prin aglomerația figurilor de stil, prin deosebita îndemânare, pot fi cu certitudine numite lumi magice, lumi care cu ajutorul acestui „balcanism" prind viață, devenind o continuare a vieții „reale" a cărții. O lume, așa cum Cornel Regman a numit-o, „neserioasă"[3], ca cea a lui I. L. Caragiale.

Nicolae Manolescu[4] este de părere că mulți critici au scris despre *Îngerul a strigat*, dar că nu s-au spus încă suficiente lucruri despre acest text. Pe de o parte cercetătorul are dreptate, au rămas neacoperite destul de multe aspecte referitoare la epicul romanesc fănușian, cea mai

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1974, pp. 373-382.
[2] Matei Călinescu, *Fragmentarium*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973, p.136-138.
[3] Cornel Regman, *Cică niște cronicari*, București, Editura Eminescu, 1970, pp. 188-191.
[4] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. II, Brașov, Editura Aula, 2001, pp.159-162.

mare parte ale textelor critice fiind dedicate prozei scurte, dar pe de altă parte nici acesta nu face demersuri în a remedia ceea ce el consideră că trebuie discutat pentru a demonstra importanța și valoarea prozei lui Fănuș Neagu în istoria literaturii române. Comparat adesea cu Mihail Sadoveanu, Panait Istrati, cu Șt. Bănulescu, cu Pavel Dan sau L. M. Arcade, adesea se vorbește despre pitoresc, despre balcanism, fabulos și picaresc, uneori chiar se amintește de magic (ce este mai mult decât adevărat când se face referire la proza scurtă), dar atunci când se discută despre roman, mai ales despre *Îngerul a strigat*, fără doar și poate, cel mai cunoscut roman al lui Fănuș Neagu, criticii se opresc doar la câteva aspecte, fără a risca a se cufunda în a discuta despre lucruri nepalpabile, mai cu seamă semnificația lumilor fantastice, onirice, fabuloase care, și ele, în mod evident, dau sens cărții.

Lumea romanului este într-o continuă fierbere, o lume în care dorința personajelor se zbate între actul de a-și decide propria viață și impactul fatal al destinului. Încă din primele pagini apar referiri la sfârșitul iminent la care este sortit omul, de la început suntem introduși într-o lume a realului în interacțiune și interdependență cu posibilul. Ion Mohreanu, cel cu „fața de om înecat" și tatăl său, cu același chip, trăiesc și sfârșesc într-o lume pe care ei nu ajung și nici măcar nu se străduiesc să o cunoască. În jurul lor, în special al fiului, se petrec o suită de evenimente, dar istoria pare să-și piardă total din importanță în spațiul în care Dunărea este zeița supremă. „Fatalitatea naște necontenit iluzia libertății!" spune Nicolae Manolescu atunci când vorbește despre libertate și predestinare în romanul fănușian. Personajul principal, Ion Mohreanu, fiul unui țăran ucis de jandarmi pentru un furt comis de un altul, încearcă să-și trăiască viața prin răzbunare, iubire și resemnare, lumea întreagă a romanului trăiește un fel de miraj, hoții și criminalii sunt iertați în ziua de Bobotează și admirați de femei, treisprezece familii visează la pământul făgăduit al Dobrogei, promis de prințul care își dorește terenul lor din moși-strămoși, o lume a bălților și a smârcurilor, un „destin a unei colectivități rurale peste care trece tăvălugul istoriei."[5] Personajele fănușiene sunt cât se poate de reale, sunt personaje ale unei literaturi pe care noi o numim realistă, totuși, prin balcanismul la care recurge autorul lor, ni se aduce în scenă, ceea ce este întâlnit și în scrierile sadoveniene, o înfrumusețare creatoare de lumi „ireale".

Sunt prezente în acest roman tot felul de trimiteri la viața de după moarte, la „Satan, împăratul negru". Îngerul nu strigă să vestească viața, îngerul strigă să anunțe moartea, să anunțe finalul înfiorător al omului, fatalitatea destinului, sfârșitul iminent al unei lumi. „(...)

[5] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 1106-1107.

Lumea lui Fănuș Neagu are ceremoniile ei, ceremonii grotești, bizare, dar nu mai puțin tulburătoare decât acelea sadoveniene. Che Andrei sau Magaie sunt filozofi ca Peceneaga sau Kesarion Breb, ca ciobanii lui Sadoveanu, dar ei trăiesc *pe partea cealaltă a lumii* și se închină Diavolului (...) toți eroii lui Fănuș Neagu și-au vândut sufletul (...) fiindcă, în claustrarea lor deznădăjduită, singura divinitate este El. În această lume condamnată și fără scăpare, Îngerul nu pare a vesti nașterea, ci moartea", spune Nicolae Manolescu[6]. Dar tot acesta mai spune și că cele trei strigări ale îngerului semnifică delimitarea celor trei părți ale romanului, ultima strigare vestind într-un anume fel nu moartea, ci nașterea: „Sensul adevărat al romanului – fiindcă ultimul cuvânt, după durere, după eșecuri, după ucidere, este *nașterea* – rămâne contemplarea lungului șir de dezastre și bucurii care se numește viață. Fănuș Neagu n-a scris cartea spre a glorifica puterea unui destin necunoscut asupra omului; ci spre a medita asupra puterii vieții de a ieși mai pură, mai profundă, din durere și din moarte. Destinul nu poate fi înlăturat sau ignorat; dar paradoxal, strigările Îngerului vestesc mereu, totdeauna, o naștere."[7] Această fatalitate se trage, așa cum observă și cercetătorul Marian Popa[8], din obscuritatea situațiilor la care participă eroii romanului. Literatura modernă, spune criticul, a adus un om nou, un om care merge fără să știe încotro se îndreaptă, condus de o forță obscură, numită de multe ori fatalitate, „de forțe ostile rămase ascunse și care-l implică să se fixeze."[9] Toată această forță după care personajul lumii epice fănușiene se ghidează este „buimăceala" ca „stare existențială caracteristică unor momente de rupere a sensurilor fundamentale ale lumii, de absență a unor coordonate în funcție de care un eveniment oarecare poate fi definit, conceput, prevăzut"[10] iar buimacul, personajul, individul antrenat într-un complex de evenimente pe care nu reușește să-l domine. Ion Mohreanu vrea să răzbune moartea tatălui său, merge pe urmele „ucigașului", Țulea Fălcosu din Brăila, însă nu reușește să-l „răsplătească" pentru că inculpatul sfârșește într-un mod mediocru. Un lucru este foarte vizibil: absurditatea morții devine în acest roman o absurditate a existenței întregii societăți.

În generalitatea ei, proza lui Fănuș Neagu a fost atribuită de Eugen Simion „realismului artistic și vizionar", iar în *Scriitori români de azi* criticul dă câteva exemple concludente datorită cărora noi, astăzi, putem, fără niciun impediment să încadrăm proza fănușiană în

[6] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. II, Brașov, Editura Aula, 2001, p.162.
[7] *Ibidem*.
[8] Marian Popa, *Modele și exemple. Eseuri necritice*, București, Editura Eminescu, 1971, pp. 56-67.
[9] *Ibidem*, p. 66.
[10] *Ibidem*, p. 67.

realismul magic. Referindu-se la un alt roman, anume la *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* (1976), Eugen Simion observă că faptele prezentate în narațiune „pornesc dintr-un plan al realității și deodată o imagine le scoate din evoluția lor normală și, părăsind orice determinare, coerentă, realistă, intră într-o zonă a oniricului."[11] Procedeul este cunoscut în literatura modernă, în special în cea latino-americană unde aceste episoade sunt frecvente și privite ca făcând parte din realitatea normală. La Fănuș Neagu, mai spune criticul, „instrumentul care tulbură simetriile realului este imaginea rară, incisivă, crescută ca un dinte amenințător în mijlocul unei fraze normal prozaice."[12] În mâna prozatorului chiar și cele mai neînsemnate obiecte ale cotidianului devin adevărate simboluri, primind o semnificație aparte, profundă și creatoare de mister, ori, așa cum spune tot Eugen Simion, tehnica sa este de a îngroșa până la absurd caricatura, „persistența în enormitate, un realism, pe scurt, metodic pus în slujba unei fantezii negre." Povestea „strămutaților" are deosebita putere de a lipi lumea reală de lumea mitului, a legendei, a credințelor de demult. Narațiunea nu este deloc „frescă socială", lumea romanului *Îngerul a strigat* este o reprezentare simbolică a tragediei, „o încercare de a pune în simboluri tragedia unei lumi ce trăiește în marginile unei primitivități fabuloase."[13] Sunt prezentate, așadar în carte situații trăite sau povestite de personaje, visate sau imaginate, întâmplări care dau o culoare magică întregii narațiuni. Există, de asemenea, datini păgâne în care personajele încă mai cred, și cred cu atât de mare putere, încât abaterea de la ele ar însemna o catastrofă. Există, spre exemplu, un ritual al prinderii și al aducerii porcilor în baltă, pentru a se feri de boli țăranii ard o cruce („Încinsă de flăcări, crucea se mistuia, trosnind și împroșcând scântei. Pe cer răsărise luceafărul, mare, colțuros și rece, încât îți venea să strângi din umeri de frică să nu-ți facă gaură în spinare." – p. 121, ed.cit.), luna „e un vas cu lacrimi" „din marmură și din sticlă" și înăuntru sunt adunate lacrimile cu care Maria Magdalena l-a plâns pe Iisus, noaptea sunt lacrimi de sânge, ziua sunt de rouă. De sărbători, oamenii bălților iartă păcatele chiar și celor mai mari hoți și criminali. Cea mai cunoscută scenă este, fără doar și poate, scena invocări lui Satan, de către Nae Caramet, pentru a opri furtuna de nisip. Gică Dună sărută o mână de mort *misterioasă*, act pentru care dă doi cai la schimb, spre a avea noroc. Despre hoțul Țulea se spunea că „are iarba-fiarelor și două degete de mort descântate. Le lipește de ușă și ușa sare singură din țâțâni" (p.50).

[11] Eugen Simion, Scriitori români de azi, reprodus în Victor Crăciun, *Fănuș Neagu-70. Convorbiri*, București, Editura Semne, 2002, p. 128.
[12] *Ibidem*.
[13] *Ibidem*, p.122.

Pavel Berechet, la cutremurul din `40, vede la lumina lunii fundul Dunării și peștii care ies din ea: „Cad în brânci, lângă ei, și deodată văz că Dunărea se apleacă și se varsă în Noian, taman ca o albie cu zoaie pe care-o apeși într-o margine cu picioru. Era lună și în clipa aia am văzut fundu Dunării gol. Era o spinare uriașă de pământ sau de piatră de pe care se scurgeau șuvoaie de nămol spre Noian. Vagoane de pește, unu peste altu, se zbăteau într-o forfăială de moarte, fără apă" (p.91). Petrea Dună, personajul care prevestește moartea lui Neculai Mohreanu, visează în repetate rânduri, după moartea acestuia, o femeie (sora lui, soția lui Mohreanu) care venea la el și-i spunea să-i facă mortului o cruce de lemn. Povestea i-o narează lui Ion Mohreanu, Pasalac: „«Du-te, zice, și-i ridică o cruce dușmanului tău. » Ședeau amândoi, discutau, pe urmă ea se ridica și-și întindea brațele în formă de cruce. «Asta-i, frate – zicea, că mi se pare că erau frați, sau așa ceva – scoală și du-te cu crucea. » Da el nu putea să se scoale, îi era frică, pentru că femeia n-avea picioare de om, picioarele ei erau de apă. Erau de apă, da nu curgeau, dracu știe, poate că se țineau într-un fel de tipare. Muierea venea cu picioare de apă și pleca tot cu picioare de apă, fără zgomot, iar dimineața, lemnaru găsea în tindă și pe prispă niște dâre de rouă."[14] Într-adevăr, Petrea Dună așa visase. Tot el este și cel care îi spune în repetate rânduri lui Mohreanu că va muri înainte să ajungă în Dobrogea: „ «- N-ajungi în Dobrogea, mă. Stă scris în cartea ta că mori pe drum. » «– Ferească Dumnezeu! spuse Barbu Căpălău. » «- Nu-l ferește, moare, o să vezi. » Barbu Căpălău se supără: «-Și dacă moare, ce, împărățești tu lumea?! » «- Moare, repetă lemnarul. »"[15], iar despre visele lui aflăm că se adeveresc, pentru că înainte de a muri Mohreanu, acesta îl visează în apă cu soția deja înecată, și visează atât de des, încât ajunge să creadă că ceea ce vede prin vis se petrece în realitate: „ – E alb, zicea unchiu Petrea Dună, e alb fiindcă se tăvălește pe fundul apelor cu sor-mea. Acolo unde se văd ei, apa e rece ca gheața, e apa înecaților, intri în ea și te faci alb cum e cașu, cum sunt înecații. În scrânteala lui, unchiu Petrea Dună a prezis, de altfel, moartea tatei..."[16] Nu doar visele au efect premonitoriu, există, de asemenea, tot felul de imagini, de simboluri care se întâlnesc destul de des pe tot cuprinsul textului. Apa este elementul principal, aproape toate superstițiile sunt legate de lumea acvatică. Norii plini de apă se ridicau direct din Dunăre și printre fulgere strașnice, ploaia se revărsa „îngânându-se cu scârțâitul obloanelor în legăturile de fier, cu uruitul de vânturătoare al vântului" (p.83). Până și pământul este prezentat sub formă de nămol, impregnat cu apă, apă ce în aceeași măsură reprezintă începutul și sfârșitul. Romanul

[14] Fănuș Neagu, *Îngerul a strigat*, București, Editura Litera Internațional, 2009, p.62.
[15] *Ibidem,* p.43.
[16] *Ibidem,* p. 28.

începe prin „alungarea" simbolică a celor treisprezece familii de pe pământurile lor și făgăduirea altora, într-un număr mai mare, în Dobrogea.

Che Andrei, un alt personaj de seamă al cărții, cunoaște povestea corăbiilor morților care vin să culeagă sufletele: „Iar marea urlă și ea mereu – uuu! uuu! – cere suflet de om. Toamna, în noaptea de Sfântă Mărie Mică, ies din adâncurile mării toate corăbiile scufundate, morții trec la cârmă, le pun pe linia de plutire și năvălesc ca smintiții peste pescarii care n-au avut vreme să tragă la uscat." (p.66). Tot Che Andrei, aprig personaj povestitor al romanului, vorbește despre scena la care participase Nae Caramet pe când trecea pe malul mării într-o toamnă în care corăbiile au apărut în căutare de suflet de om: „Pluteau pe lângă țărm, una lângă alta și căutau om viu. Da nu era nimeni pe apă. Atunci, morții au început să arunce spre mal lucruri scumpe, pietre prețioase ca să intre Caramet să le ia. Nu vorbeau, aruncau, atât și nimic mai mult. Lu ăsta, lui Caramet, îi sticleau ochii, da deștept, nu s-a băgat să le ia. Că, știi, corăbiile n-au nicio putere dacă ești pe uscat. Chestia e să nu te apropii de apă. Dacă-ți înmoi un deșt măcar, ești pierdut, valu vine de te trage în adânc și de Sfântă Măria Mică din anul următor ești și tu unu din ăia care stau pe corabie; un schelet adică. S-a luptat Caramet cu ispita până-n zori. Norocu lui c-a fost treaz, că nu trăsese la măsea." (pp. 66-67) Aerul, sub forma vântului, este purtător de miros, o imagine des întâlnită în proza fănușiană. Încă de la început vântul are rolul de a ispiti, ca un personaj: „Ispita li se strecura în suflet cu atât mai mult cu cât pe uliță se răsucea un pui de vânt cu miros de pelin abia răsărit. Vântul îți intra în haine, în păr, în nări, dracu să-l ia, parcă se stârnise anume să-ți fure mințile."[17]

Scena finală a romanului, înainte ca Îngerul să vestească a treia strigare, cea a nașterii, ne amintește de *Adam și Eva*, romanul lui Rebreanu. Este adevărat că și acolo sunt întâlnite, ce-i drept într-un număr mai mare, scene care descriu un alt fel de existență, este vorba, așa cum știm cu toții, despre reîncarnare, un alt tip de naștere. În literatura română sunt întâlnite astfel de scrieri la autori precum Eminescu, Caragiale, Creangă, Mihail Sadoveanu, Mircea Eliade, Gala Galaction, Liviu Rebreanu, Vasile Voiculescu, Ștefan Bănulescu și alții, autori care redau prin operele sale fie idei preluate din mitologia și folclorul românesc, fie inspirate din marile teme ale culturii europene. Chiar dacă se vorbește de puțin timp despre realismul magic, cu referire în principal la operele literare din spațiul sud-american, este mai mult decât vizibil faptul că evenimentele fantastice și fabuloase incluse în firul unei narațiuni care oferă credibilitate prin prezentarea într-o formă obiectivă a realității, dar și prin efectul mobilizator

[17] *Ibidem*, p. 32.

al mitului, al fabulei, al folclorului în această „realitate" creată, constituie și la noi un punct de reper, mai ales pentru a înțelege și mai bine scrierile de acest fel.

În romanul lui Fănuș Neagu, în aceeași măsură, există astfel de indici care ne dovedesc apartenența la genul ficțional, modern, al realismului magic. Putem vorbi, fără niciun impediment, despre caracterul sincretic ce definește latura magică a realismului fănușian din *Îngerul a strigat*, privind interacțiunea și interdependența dintre realitate și credințele păgâne, istorie și mit etc., dar mai ales perspectiva din care ne sunt prezentate totalitatea evenimentelor stranii, miraculoase, imaginile ieșite din comun, acțiunile mai puțin reale la care participă personajele atât de superstițioase ale acestui roman, toate par o continuare normală a realității, sunt primite ca fiind firești și plauzibile, ca parte din cotidian. Fănuș Neagu știe să mențină pe linia de plutire toată aceste trimiteri, la lumea de dincolo de exemplu, fără a ne induce în eroare, fără a ne depărta de aspectul real al scrierii. Cititorul crede, ca și cum ar citi un roman realist, de cel mai pur realism, că ceea ce se petrece între paginile cărții este cât se poate de tangibil. Prin puterea limbajului, Fănuș Neagu știe cum să-i atribuie unei imagini o aură magică, simbolică, la fel cum fiecare astfel de imagine devine din ce în ce mai credibilă. Descrierea trecerii în neființă a eroului cărții este doar unul dintre exemplele de acest fel. Ceea ce este redat e moartea, cu siguranță, dar dincolo de ea s-ar putea să existe și altceva, iar acel altceva ne este oarecum sugerat în câteva rânduri: „O flacără scăpără scurt, Ion o simți între ochi, fierbinte, năucitoare, și căzu cu brațele peste calul galopând în munți necunoscuți sau în câmpie stearpă, și se uni cu Neculai Mohreanu – unire numai îndărăt – în pământ, și apoi pământ curgând în Dunăre, cu oase sfărâmate, cai sfâșiați și femei înecate, unire tragică, mort lângă mort, pământ și ape în vânt, curgere nemiloasă în uitare."[18] Romanul devine o carte a „vieții explozive, eroii par crescuți direct din pământ, țâșniți din lutul negru, mustos, din smârcul bălților. În substanța lui cea mai adâncă *Îngerul a strigat* e un poem tribal; spațiul lui – un tărâm de baladă, unde vinul se bea, ca în Moldova, cu oala, și se vinde cu *burta*, unde fiecare țăran e *cumătrul lui Terente,* unde iubirile sunt aprige ca apele repezi, ibovnicii se întâlnesc pe clăi de iarbă, în tufe de scoruși, iar femeile (...) sunt niște Kire Kiraline, făpturi de văpaie arzând până la mistuire lângă și pentru omul iubit."[19] Modalitățile prin care personajele acestui roman vor să își ducă la bun sfârșit un scop se dovedesc a fi fatale, povestea întreagă este o metaforă a existenței umane condiționate de propriile dorințe mistuitoare. Lumea nu este nici a lui Ion

[18] *Ibidem*, p. 298.
[19] *Dicționarul General al Literaturii Române*, București, Editura Univers Enciclopedic, vol. I-VII, 2004-2009., p.560.

Mohreanu nici a celorlalți, este o lume a tuturor și în același timp a nimănui. Evenimentele vin și se duc ca apele Dunării, ca ploile de toamnă, ca vântul rău prevestitor, ca sufletele oamenilor vrăjiți de bogățiile corăbierilor morți.

Îngerul a strigat este o altă dovadă a măiestriei cu care Fănuș Neagu construia imagini de o expresivitate aparte, rar întâlnite în literatura noastră, foarte greu și chiar imposibil de tradus în alte limbi, o lume pierdută ca o adiere a vântului purtat de Dunărea martoră a trecerii timpului, cu hoții ei de cai, cu misterele și jertfele trecutului, cu Brăila și oamenii ei ce nu mai sunt și nici nu vor mai fi decât în aceste pagini „pictate" ale romanului., povești de demult, credințe și superstiții „adevărate", credibile, existente în amintirea unor personaje cu originale reale, o „vâltoare a visului" transpusă în realitate și considerată parte componentă a ei.

BIBLIOGRAFIE

1. Booth, W., *Retorica romanului*, București, Editura Univers, 1974.
2. Călinescu, Matei, *Fragmentarium*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973.
3. Crăciun, Victor, *Fănuș Neagu-70. Convorbiri*, București, Editura Semne, 2002.
4. Lodge, David, *Limbajul romanului*, București, Editura Univers, 1998.
5. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
6. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. II, Brașov, Editura Aula, 2001.
7. Neagu, Fănuș, *Îngerul a strigat*, București, Editura Litera Internațional, 2009.
8. Popa, Marian, *Modele și exemple. Eseuri necritice*, București, Editura Eminescu, 1971.
9. Popa, Marian, *Viscolul și carnavalul*, București, Editura Eminescu, 1980.
10. Regman, Cornel, *Cică niște cronicari*, București, Editura Eminescu, 1970.
11. Simion, Eugen (coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române*, București, Editura Univers Enciclopedic, vol. I-VII, 2004- 2009.
12. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1974-1989.
13. Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers, 1973.

ITALIAN POSTMODERNIST SCENT

Carmen Elena Florea
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract. This present research is meant to underline some Italian postmodernist features, as seen from the distance of about three decades, by an ex-communist educated person. The target is to indirectly draw a parallel with the same time in Romania, represented rather in a different manner, cautiously, almost in a remote approach. The peninsular postmodernist aura has evolved into diverse local directions, some of them expectable, following the European tendency, some other rather surprisingly received, as adapted to the epoque's specificity. The 'taste' for the intertextuality has been often, though not exclusively shared. Probably, the metamorphosis of the frame-writing has lead to prose exercises, such as the 'meta'-novel or diary, as well as the letter-novel. Another laborious theme is that of the war, with late, but vivid prints, almost endless, rather horrifying the human psichology, in an unhappy, desastruous manner. Then, almost a guess, the Sicilian Mafia and the background of octopus, which shadowed the whole country. On the other hand, here comes the 'spring' of a communist type of literature, maybe one of the last Western attempts of resistence (before the Eastern 'big fall'), ironically and maliciously commented as being sponsored by communist governments. Still, rough subjects, totally absent in Romanian literature of that time, such as homosexuality or pedophily. Moreover, it is a fact that most of the best-sellers were almost immediately turned into movies, a strategic move explaining the authors' concern to analyze and take over serious situations, while gradually changing them into thoughts, images, photos. Therefore, literature is plainly developing, sometimes successfully positive, other times standing tough, unforgivable, with deep, bitter, sad or reflexive insights. Consequently, we witness the raise of an editorial industry – another particular matter not to be found in Romania, so ever. Many publishers took their chances, often made great choices and became millionaires with their editions. Thus, they learnt to be interested in finding young genuine talents, such as Lara Cardella, or encouraging wellknown journalists – and Oriana Falacci is a name indeed, who overdid herself in prose domain. However, it is our honourable wish to explore the works of really representative contributors, such as Alessandro Bariceo, Mario Brelich, Paola Capriolo, Luisa Passerini, Antonio Tabucchi, Sebastiano Vassali, Paolo Volponi, not to mention Dacia Maraini. And more others, in a general picture. An exceptional intellectual horizon, gently spotted by the eye of brilliant minds and noble souls, the writers, weaving a unique story, with a particular Italian scent.
Key-words: Italy, postmodernism, intertextuality, criticism,novel.

Ultimele decenii ale secolului trecut au completat tabloul valoros, divers, provocator și cu detalii inedite, ale reprezentărilor literaturii italiene. Pentru cititorul critic din Est pare neverosimilă abordarea deschisă, directă a unor teme care, cel puțin în acei ani, în spațiul fizico-geografic românesc erau sensibil receptate cu pudoare, reținere, neîncredere. Scriitori mari, în devenire, curajoși și liberi au adus contribuții excepționale, premiate generos în Italia, dar bucurându-se, peste ani, și de recunoașteri internaționale notabile. O primă confirmare a importanței cu care este privită scriitura italiană, în genere, o constituie traducerile numeroase și, spre bucuria tuturor, a celor realizate de către englezi și americani. Mai mult decât atât, stimularea valorică s-a realizat și prin premierea la nivel mondial a celor mai buni traducători, o încurajare de bun augur nu numai pentru aceștia din urmă, dar mai ales pentru beneficiarii de facto, scriitorii italieni. Dacă devii un cititor constant al best-seller-urilor peninsulare și dacă ești constrâns, din perspectivă lingvistică, să faci acest lucru în lectură englezească, acceptând minima pierdere a originalului, prin traducere, descoperi că sunt deja specialiști în literatură italiană, chiar critici, printre traducători, cei mai mulți îmbrățișând un anumit curent literar, o direcție, un val, un scriitor.

Mătasea, romanul torinezului Alessandro Baricceo (născut în 1958), publicat în 1996, s-a bucurat de o imediată recunoaștere europeană, prin traducere imediată, mai ales că a devenit un succes fantastic în țara de origine. Propune un amestec de scene alegorice, care depășesc, prin profunzime, subiectul literar de urmărit, intriga propriu-zisă trecând în plan secundar. Personajul central, francezul Herve Joncour, are o mică afacere cu viermi de mătase, care îi prilejuiește o călătorie incitantă în Japonia. Caracterul narativ, dublat de forța stilistică neașteptată, explicabilă prin realizarea unei încântătoare, dar și năucitoare povești de dragoste, au făcut din acest scurt roman o piesă de rezistență, un serial fotografic de portrete prim-plan memorabile pentru orice tip de lector, analitic sau numai simplu cercetător. Un *Marco Polo* al zilelor noastre ori un *Conu Drăgușanu* al vremurilor românești de mult apuse, dacă ignorăm latura sentimentală.

Fiind receptat drept o personalitate controversată în patria sa, plecat dintre noi în 1982 și publicând trei romane de referință în anii ’70 ai secolului trecut, scriitorul Mario Brelich a fost, tocmai de aceea, primit cum se cuvine în panoplia europeană, abia post-mortem. O personalitate complexă, un artist în adevăratul sens al cuvântului, s-a lăsat descoperit de către compatrioți mai degrabă ca sculptor, grafician, desenator, ceramist și, conjunctural, tangențial cu literatura, ca traducător. Se impune, așadar, prin *Sfânta îmbrățișare (Il sacro amplesso)* în

1972, *Lucrarea trădării (L'opera del tradimento)* din 1975 și *Navigatorul deluviului (Il navigatore del diluvio),* care încheie trilogia, în 1979. Aceste opere literare sunt la granița dintre roman și eseu și își aleg subiectele din registrul biblic. Primul dezvoltă povestea lui Avraam și a Sarei, aducând în atenție problematica monoteismului. Cel de al doilea reflectă soarta lui Iuda iscarioteanul, iar ultimul, trădat de titlu, pe cea a lui Noe. Noutatea e cuvântul de ordine în creația lui Brelich, acel tip de inedit așezat pe un suport clasic, care poate naște întrebări, conduce la disconfort și justifică tratarea superficială a semnatarului său. De pildă, deseori se deslușește paralela Iisus – Divinitatea și Umanitatea. Pentru omul religios este o urmărire spectaculoasă la nivelul literelor, pentru că, la un moment dat, nu mai știe când realitatea fură de la ficțiune și invers, ceea ce corespunde însești temei alese în paralelă. Consecutiv, termenul 'umanitate' devine bază pentru desprinderea 'omenescului', și el insinuat în registul biblic al divinității. Astfel, cititorul obișnuit acum cu stilul neprotocolar al italianului, ridică din sprâncene când își proiectează imaginea bahică a lui Noe, aparent ca simplu descoperitor al vinului, meritat, la capătul unui dificil parcurs, de fapt, ca o autoiluzionare, o pierdere printre semenii pământeni, mai mult sau mai puțin conștienți de ceea ce li se întâmplă, dar scuzați, prin consumul licorii, oricum, magice.

Milaneza născută în 1962, Paola Capriolo, debutează în 1988 cu volumul de proză scurtă *Marea Eulalia* și deschide seria premiilor primite, cu unul foarte important, Giuseppe Berto. Romanul care i-a urmat, un an mai târziu, *Timonierul (Il nocchiero)*, este însoțit de premiul Rapallo, și unul dintre cele mai cunoscute, *Dubla domnie (Il doppio regno),* din 1991, se bucură de premiul Grinzane Cavour. În 1992, trimite la tipar *Vissi d'amore,* un roman al cărui titlu ne reamintește instantaneu de opera lui Puccini. Un motiv în plus să descoperim ulterior alegerea ironică a acestuia, o reinterpretare a subiectului tratat în *Tosca* ori, altfel spus, o răsturnare de situație, o perspectivă inversată, o urmărire a unui destin trist masculin, victima celui feminin. În interpretare liberă, personajul care moare din iubire nu este Tosca, ci Baronul Scarpia. Switch-ul ne duce cu gândul la deja înrădăcinata modă a perioadei românești posteminesciene, care căuta asiduu tema *luceafărului întors*, atât de bine reprezentat de Ion Barbu și nu numai. Romanul se oferă ca un jurnal melodramatic al presupus ticălosului șef al poliției, victima Scarpia, pagini găsite surprinzător (sau nu) de către noul său înlocuitor, cel care descoperă obsesia erotică pentru celebra cântăreață a predecesorului și care încearcă o explicație psihologică a bizarului și inexplicabilului său comportament. Este, cu siguranță, o altă modalitate de a explora un tipar al identității personale și un model de înțelegere a

sadicului, chiar ca valoare estetică, care ar avea circumstanțe serioase spre a conduce la brutalitate, violență, egocentrism, strict prin autoritate erotică. Ceea ce este, însă, unanim îmbrățișat de toate culoarele critice, eleganța stilistică ori scrierea eliberată de canoane, se explică prin dorința perpetuă de evocare a scriitoarei, de realizare a unui *twist* reușit, de încrâncenare a minții curioase a cititorului, nu departe de influența unei Emily Bronte sau a unui Edgar Allan Poe, în ai căror diabolici eroi a găsit Capriolo similitudini, conform cercetării criticului Lawrence Venuti. Finalmente, autoarea s-a impus prin stilul narativ substanțial, alegerea delicată a subiectelor, perspectiva simbolică aplicată analizei psihologice a personajelor și, nu în ultimul rând, interesul acordat contribuțiilor descriptive, care par a se focaliza asupra unor vremuri și locuri de (ne)găsit oriunde și oricând.

În 1993, imposibilul pare să devină posibil în literatura italiană, prin exemplul curajos al tinerei de 19 ani, Lara Cardella, o siciliancă fără prejudecăți, cu un scris îndrăzneț și cu mentalitatea unui autor de best-seller, care va anticipa firescul mileniu al III-lea, cu romanul *Vreau și pantaloni (Volevo i pantaloni)*. Cum era de așteptat, într-un deceniu de sfârșit de secol XX conservator, lucrarea a născut un real scandal în presa națională, nu și în cea critică internațională. Eroina cărții, Anetta, este o puștoaică de 12 ani care, prin comportamentul său libertin, se opune regulilor stricte și numai de suprafață, deloc sincere și profunde, ale înapoiatului, în mentalitate, sat sicilian natal. Intenția sa de emancipare, reflectată în dorința de a se machia, a purta pantaloni, de a flirta nevinovat cu băieții, poate prematură, dar deloc de penalizat, este interpretată strict formal, convențional și ilogic de către familia sa, ceea ce o transformă, păstrând proporțiile, într-un simbol al luptei pentru libertatea persoanei tinere, într-o țară europeană încă refractară. Destinul copilei este amar, nedrept și răzbunător, ca o palmă adusă tocmai convenționalismului și falsului regulament nescris al bunului simț și al educației locale. Părinții o pedepsesc pe rebela care neagă orice formă autoritară ori tutelară inexplicabilă, ca să nu spunem neinteligentă, și o trimit la niște rude, într-un sat apropiat, unde nu se acomodează, se izolează, se caută pe sine, mai mult, sfârșește într-o pedeapsă și mai mare, fizică, de această dată, fiind agresată sexual de un membru al familiei întâlnite. Invitația pentru cititor, sub raport psihologic, este de a discerne între ce este mai grav: să suporți consecințele dure ale unor aparențe - cele pe care Anetta le practica în rebeliunea inocentă din satul natal sau să primești o pedeapsă, nemeritată în proprii-ți ochi, fără doar și poate așteptată de către șacalii analfabeți care au vrut să-ți dea o lecție, care nu se știe cum va influența viitorul copilei și, mai mult, cum o va educa pe o potențială cititoare adolescentă a romanului. A se nota, cu

toate acestea, reușita Laurei Cardella de a zugrăvi o societate așa cum este ea, cu multe rele și mai puțin bune, într-o manieră, totuși, optimistă, tinerească, puternică, astfel încât să facă din cartea-i de debut una de căpătâi în peisajul latin peninsular.

Oriana Falacci este cel mai bun exemplu al dedublării intelectuale al marilor jurnaliști care s-au visat scriitori, dar și-au câștigat existența din presă și, reciproc, al scriitorilor modești (cu sensul *retrași*, de negăsit în lumina rampei), care erau fericiți când publicau în reviste literare ori cotidiene celebre, mult mai accesibile marelui public. Ziaristă celebră, de talie mondială, constant prezentă în toate marile teatre de război contemporane ei, incisivă, asumându-și riscuri nebănuite, o italiancă pur-sânge, așadar, Falacci a făcut prima trecere spre literatură, din presă, în 1974, când a publicat un mănunchi de inteviuri extraordinare, pe care le-a realizat în condiții numai de ea știute. Să amintim numai câteva nume, deși cartea *Interviu cu istoria* are o consistență de invidiat: Henry Kissinger, șahul Iranului, regele Hussein, Yaser Arafat și Alexander Panagoulis, poetul grec și eroul din Rezistență care a sfârșit tragic, după o luptă acerbă cu sistemul și cu viața, devenit pe de o parte iubitul jurnalistei și eroul unuia dintre romanele sale ulterioare (din 1979), atât de simplu și de relevant intitulat, *Un bărbat*. Realitatea,aceea a zilelor trăite de cel care a fost torturat și întemnițat timp de cinci ani pentru încercarea de a-l asasina pe dictatorul Papadopoulis și care a fost ulterior nedrept ucis, se îmbină cu ficțiunea, cea care ține treaz interesul citiorului și care îndulcește amarul adevărului și al experienței directe. În 1975 publică un roman scurt, *Scrisoare către un copil nenăscut*, un monolog al unei femei însărcinate, care alege, de fapt, să nu dea naștere unui copil ce pare să-i încurce cariera sau imaginea curată, în ochii lumii, de femeie singură. Remarcabilă este, însă, emoția transmisă, cu certitudine influențată de patima găzetărească, dar înrâurită și de talentul indiscutabil al autoarei. Inspirat tot de experiența jurnalistică este și romanul din 1990, *Insciallah (Inshallah)*, a cărui acțiune se desfășoară în Beirutul anului 1983, când forțele marine americane și cele terestre franceze au suferit pierderi terbile, din pricina unor atacuri sinucigașe ale vrăjmașilor. Cea de-a treia putere, responsabilă pentru păstrarea păcii, Italia, trăia permanent cu teama de a fi următoarea victimă de pe lista opozanților răzbunători. Prin ficțiune, Oriana Falacci are șansa de a se elibera emoțional, confruntându-se cu imaginea unui măcel generalizat, sinonim cu moartea, de a-și dezvălui sentimentele omenești de suferință, de durere personală, pe care trebuia să și le obiectiveze, cenzureze, în postura de ziaristă.

Dacia Maraini este o mare doamnă a literaturii italiene contemporane, extrem de implicată în toate activitățile importante naționale și o militantă pentru drepturile tuturor celor

defavorizați ori marginalizați (inclusiv, în aceste luni, ale imigranților care copleșesc peninsula, dar care nu sunt respinși de Domnia sa). *Femeie în război* (1975) este un roman document care o are ca protagonistă pe Vannina, cea care își conștientizează treptat feminitatea. Trăiește la Roma, dar merge la Napoli cu un prieten pe care și l-a făcut în vacanță.Acolo se implică în politică și își însușește un anumit grad de independență emoțională. Mai târziu, trăiește experiența neplăcută de a renunța la o sarcină, impusă de soțul Giacinto, pe care, de altfel, îl și părăsește. *Scrisori către Marina* (1981) este un volum în care scriitoarea a pus mult suflet, conform propriilor declarații. Povestea Biancăi, spusă prin scrisorile pe care i le-ar putea trimite Marinei, prietena și iubita de care a ales să se ascundă, înclină mai mult spre partea personală, decât spre cea politică. *Devorează-mă (Mangiami pure)* este un volum de poezii non-erotice, deși promovează deseori sexualitatea și relația în cuplu. Nefericirea care le caracterizează este dată de un dezgust față de bărbații din viața ei și de o interpretare discutabilă a feminității, inclusiv în ceea ce o privește. Limbajul poetic poate surprinde, cuvintele fiind alese din câmpul semantic al poftelor carnale, secrețiilor trupești, fluidelor corporale. Explorarea feminității, căutarea unei identități și încercările de a cuceri o lume dominată de valorile masculine sunt de găsit în *Trenul spre Helsinki* (1984), o satiră asupra vieții politice a anilor ’60. *Lunga viață a Mariannei Ucria* este considerată de cei mai mulți cea mai bună carte a doamnei Maraini. Acțiunea se petrece în Sicilia secolului al XVIII-lea și relatează povestea Mariannei, surdo-mută de la vârsta de 7 ani, în urma unei traume suferite: a fost abuzată sexual de unchiul său Pietro, bărbatul cu care s-a și căsătorit la 13 ani și căruia i-a dăruit mai mulți copii. După moartea soțului, are o aventură cu un tânăr servitor și își redescoperă sexualitatea. Apoi, pleacă într-o lungă călătorie și își cultivă gustul pentru lectură, citind nesățios din bogata bibliotecă a soțului său.

Luisa Passerini a girat ca autor sau ca editor titluri grele, precum *Fascismul în memoria populară* - 1987, *Autoritatea grupului (Autoritratto di gruppo)* - 1988, respectiv, *Memorie și totalitarism(Memory and totaliarianism)* - 1992. Actul literar este desăvârșit influențat de cultura istorică, justificată prin formarea individuală de excepție a scriitoarei, binecunoscută în epocă în postura de profesor de istorie la Universitatea Europeană din Florența. Astfel, niciun eveniment notabil, care a modelat profilul național al Italiei nu putea fi ignorat ori trecut sub tăcere, iar apelul la ficțiune, dincolo de obiceiul scrierii realiste, obiective, era cu atât mai așteptat și îmbrățișat de către publicul larg. Spre exemplificare, se știe că anul 1968 a marcat o perioadă de mari transformări, culminând cu mișcări militante ale clasei muncitoare, inclusiv

ale aripei feministe, dar și cu cele reprezentate de tineret, studenți. În altă ordine de idei, se năștea o rezistență a intelectualilor, ca răspuns ferm dat represiunii, arestărilor sau atacurilor executate de forțele de poliție și de securitate, urmând celor teroriste, răpirilor, de ce nu, crimelor extremiștilor, deopotrivă ale dreptei ori de stânga. Revenind, momentul surprins în Torino, în acel an, se transformă în prilej de evocare personală, analiză, poveste individuală și colectivă, operă experimentală, pe care numai un istoric de excepție, care beneficia și de harul condeiului, reușea să îl imortalizeze. Revista Publishers Weekly notează: *Passerini are tendința de a interpreta interviurile* (n.n.: care i se realizează) *dintr-o perspectivă feministă și notează, de asemenea, că mișcarea din 1968 a exclus femeile din conducere, deși încuraja un tip de cult homoerotic, în jurul bărbaților carismatici cu potențial de lider.*

Sebastiano Vassali povestește în *Himera* (1990) soarta unei orfane lăsate la o mânăstire, în Italia secolului al XVII-lea, Antonia, care, deși are norocul să fie adoptată, ajunge să trăiască o tinerețe aventuroasă și periculoasă, care o împinge în pragul acuzației de vrăjitorie. Incursiunea într-o atare pagină monografic istorică și întoarcerea în timp sunt lăudabile, pentru că nu trebuie să uităm că ne confruntăm cu o perioadă în care dominația era în mâna bisericii, reprezentată atunci de figuri de un fanatism indiscutabil, de mentalități populare care se prosternau idolilor sau chiar demonilor, fără nicio convingere persoanală, gata de anticipat actele de erezie care nu aveau să întârzie. Pentru acest roman, Vassali a primit un binemeritat premiu Napoli di Narrativa. *Lebăda* (1993) este deopotrivă un thriller, dar și o imagine vie a Siciliei. Se urmărește progresiv soarta lui Palizzolo, un om de onoare și membru al Parlamentului, pentru care crima nu însemna altceva decât o altă armă politică. Romanul pleacă de la uncaz real, un asasinat, readus în atenție după 100 de ani. În 1893, un om onest, trimis să cerceteze Banca coruptă din Sicilia, este ucis în trenul din Palermo, cu ajutorul liderilor mafioți. Așa cum observa Lesley Mc Dowell, *Vassali este preocupat de soarta oamenilor reali, implicați în evenimente autentice, dar, din pricina lipsei unor dovezi, este nevoit să facă apel la invenția unui romancier.* Și astfel, cititorul devine părtaș la crime posibile, nedemonstrabile, deloc negate de potențialii autori, fie ei și cei mai de temut, sicilienii, ceea ce îi va crește apetitul pentru adevăr, pentru descoperirea sa și îi va justifica creșterea exponențială a tensiunilor dintre apărătorii, pe rând, ai realității, respectiv, ai ficțiunii.

Autor a cinci volume de poezie și a opt romane, Paolo Volponi (1924-1994) este unul dintre cei mai apreciați scriitori, atât de masele iubitoare de literatură, cât și de critica de specialitate. A câștigat de două ori Premiul Strega, cel mai prestigios în Italia, prima dată în

1965, cu *Mașina mondială (La macchina mondiale)* și a doua oară în 1991, grație lucrării *Strada pentru Roma (La strada per Roma).* Recunoașterea o obține, însă, și mai devreme, în 1962, la debut, cu romanul *Amintiri (Memoriale)*, în care tratează o temă sensibilă, a țăranilor dezrădăcinați, plecați la oraș să muncească în marile fabrici, evident, confruntându-se cu un mare proces de neadaptare și dezorientare. Din acest punct de vedere și din perspectivă subiectivă, cartea amintește de stilul și alegerile romanești ale lui Marin Preda. În plus, verva cu care este scris fiecare capitol dezvăluie bucuria confruntării italianului cu o perioadă fastă în țara sa, interesant exploatată economic, care pe noi, esticii, ne duce nostalgic relativ spre aceleași timpuri (întârziate, de fapt, cu vreo zece ani), comuniste, poate singurele când totul părea să meargă bine. Se schimbă total registrul, însă, în 1975, cu *Il sipario ducale*, scris, se pare, pe nerăsuflate. Citit asemenea, ca un roman polițist, dator unui stil excelent, susținut, justificat de subiectul ales, inedit pentru Volponi, dar în pas cu timpurile, cum ne obișnuise. Cu implicații politice și consecințe puse pe seama grupărilor mafiote, acțiunea se petrece în Urbino, într-o perioadă care a urmat atacului terorist al dreptei, asupra unei bănci. Realitatea vremii consemna că bombardamentul urmărit și regăsit în paginile cărții ar fi putut fi instigat chiar de către unii membri al guvernului, de figuri marcante ale politicii și ale armatei, din acel Milano al anului 1969.

Antonio Tabucchi este foarte bine primit de critica internațională. Scurtul roman *Nocturnă indiană* (1984) beneficiază de următoarele comentarii în *Translation Review: propunând o situație ambiguă, naratorul fără nume descoperă cu călătoria prin subcontinentul indian ia întorsături de coşmar. Pe cine caută? Ce se va întâmpla când va găsi respectiva persoană? Se va mai întoarce la ocupația lumească de activist sau se va pierde pe-aici?* Mai târziu, în 1986, *Marginea orizontului* are un subiect straniu, propunând preocuparea unui angajat de la morgă pentru identificarea unui cadavru, un tânăr ucis într-un schimb de focuri cu poliția (deși rămâne incert dacă el, Carlo Nobodi - Carlo Nimeni, era un potențial criminal, delicvent sau un nefericit aflat în locul nepotrivit). Dincolo de aparențe, cartea se dorește o atentă investigație a relației lui Spino (abreviere de la Spinoza, conform mărturiilor autorului), personajul central, cu cel timpuriu asasinat, o procedură care va sfârși într-un studiu neimaginat al propriei personalități, al recunoașterii limitei fragile dintre viață și moarte, al identificării, în cele din urmă, din punctul de vedere al efemerului pământean, cu soarta lui Carlo Nobodi. În 1991 apare o colecție de povestiri, sub titlul *Punctul care dispare*, câteva dintre ele îmbinând spiritul de aventură cu cel al unui roman polițist. Altele pătrund în lumea fanteziei – de pildă,

se caută explicații pentru motivele care au stat la baza pictării mânăstirii San Marco din Florența și pentru curioasele reprezentări ale îngerilor de pe frescele ei. *O spune Pereira* (1994) este o carte a cărei acțiuni se petrece în vara lui 1938, în timpuri de represiune politică și intelectuală, din Portugalia lui Salazar. Cititorul se confruntă cu un regim de rezistență amenințat de comunism și descoperă inerent metode incredibile de control ale acestuia, precum cele exercitate de presă, poliția secretă, informatori sau chiar cele mai grave, deghizate în acte de tortură. Intriga pornește de la un act de revoltă târzie a personajului care dă și titlul cărții, un ziarist văduv, care trăiește și regretul de a nu i se fi împărtășit experiența paternă, dar care se refugiază dedublat, ca posibil părinte și șef, finanțator la serviciu, în răzbunarea morții tânărului revoluționar Rossi. Reacțiile sale sunt omenești, diverse, false, uneori, pătimașe, cu alte ocazii. El este același care sponsorizează activitățile antifasciste și cel care își ascunde reala personalitate, de teamă, din slăbiciune ori din prudență. Irving Malin notează: *De ce subliniază Tabucchi termenul* spune*?* (n.n.: în titlu) *Sugerează, de fapt, că noi înșine, chiar dacă nu ne recunoaștem obiceiurile care ne caracterizează, ne declarăm a fi, de fapt, alții...* Interesantă viziune, care justifică acel comportament bizar al lui Pereira, devenit, astfel, prototipul omului de rând.

Literatura italiană are meritul extraordinar de a se dezvălui treptat celui sincer interesat, de a-l cuceri treptat și iremediabil și de a-l apropia pentru totdeauna, grație valorii incontestabile, moștenirii de invidiat, diversității tematice și sincerității pe care o dăruiește, chiar și în cele mai neașteptate situații, totdeauna supuse analizei ori dezbaterii intelectuale.

BIBLIOGRAFIE:

1. Boldea, Iulian, *Memory, identity and intercultural communication*, Roma; Nuova cultura, 2012.

2. Bortoluzzi, Maria, *Discourse about literature: the interpersonal function in English and Italian undergraduate writing*, Campanotto, 2000.

3. Brand, Peter and Pertile, Lino, *The Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge; Cambridge Univ. Press, 1996.

4. Hainsworth, Peter and Robey, David, *The Oxford Companion to Italian Literature*, Oxford; Oxford Univ. Press, 2002.

5. Healey, Robin, *Twentieth century Italian literature in English translation*, Toronto; Univ. of Toronto Press, 1998.

VASILE ALECSANDRI'S JOURNAL

Mihaela Stanciu
PhD, Independent Researcher

Abstract: Although Vasile Alecsandri's journal falls into the category of the pages which haven't been written to be published, it came out one hundred years after it was written and it may be considered a document of an indisputable historical and literary value. The work puts into light the sensibility and the romanticism that well forth from a lover's soul, but also the delicacy of a man who starts on a life journey. The poet's journal is accompanied by a few travel notes which reveal us a cavilling Alecsandri that keeps a detailed record of his entire journey with Elena Negri.

Key-words: romanticism, journal, journey, love, sensibility.

Jurnalul lui Vasile Alecsandri devoalează cu lux de amănunte marea întâlnire sentimentală a vieții lui, o iubire vecină cu adorația pentru Elena Negri. Scris sub impulul puternicelor sentimente de dragoste, materialul trădeaza un om pe cât de romantic, pe atât de calculat, generos cu detaliile despre sentimentele sale, dar și despre călătoria sa alături de Elena Negri. De-a lungul timpul, acest jurnal este păstrat cu mare grijă de poet, mai apoi de soția acestuia, Paulina Alecsandri, iar în final încredințat unei nepoate, Elena Ivănescu-Capșa. Traiectul acestui manuscris ținut secret a luat sfârșit în anul 1947, atunci cand Elena Ivănescu-Capșa i-l încredințează lui C. D. Papacostea, profesor, istoric și critic literar. Conștient fiind de valoarea documentară a jurnalului, C. D. Papacostea afirmă că: „sunt momente în existența unui om, care valorează singure mai mult decât toata vieața lui la un loc…Cercetatorul uimit în fața celor aflate, rămâne împietrit de emoție, deși întreaga lume nu-l mai încape de bucurie. Pios, se apleacă asupra comorii găsite, o cercetează și, după îndelungă migală, o dă la lumină. Necunoscutul de ieri îi arde mâinile și sufletul, transformându-se pe îndelete în împărtășirea sinceră a gândurilor, care i-au iluminat drumul interpretărilor comorii găsite. Destinul și-a spus cuvântul, cercetătorul va trebui și el să spună pe al sau".[1] Și, într-

[1] C. D. Papastate, *Vasile Alecsandri și Elena Negri cu un jurnal inedit al poetului*, Editura Tiparul Românesc, București, 1947, p. 5.

adevăr, își va aduce aportul printr-un aparat critic amplu prin multe explicații și prin traducerea din limba franceză (pentru că manuscrisul așa figurează în original) în limba română. În partea a doua a jurnalului, editorul redă și manuscrisul notelor ținute cu precizie de Vasile Alecsandri în timpul călătoriei, note care au fost păstrate alături de jurnalul în sine, ele reprezentând practic o alonjă a acelei perioade.

Jurnalul lui Vasile Alecsandri este o pagină de viață într-adevar autentică, nu vizează neaparat o construcție literară pentru că nu fusese scris cu scopul de a fi publicat, dar trădează realmente sentimentele pe cât de sincere, pe atât de concentrate pentru Elena Negri: „Amorul nostru înfrumusețează tot ce ne'ncongioară, el dă lucrurilor proporții sublime…dar ceeace-i mai curios este faptul că tot vorbind, alergând, razând, ne apropiem mereu pe nesimțite unul de altul «și cand ne trezim»[2], mă pomenesc ținând monițica pe genunchi, sărutându-ne instinctiv în tot timpul discuției noastre fără să luăm seama. Un cuvânt și-o sărutare este temeiul conversației noastre… Credința înalță pe om la cer, amorul coboară cerul în om".[3]

Vasile Alecsandri își scrie jurnalul, nu neapărat din nevoia de confesiune, ci pentru a-și cânta fericirea și trăirile. Deși face aprecieri destul de lungi pe tema iubirii, poetul nu cade, însă, în ridicol, nu se exaltează, ci scoate în evidență latura firească, echilibrată a unei iubiri care își merită locul în fiecare zi; astfel, devenim martorii unei experiențe duioase, transmisă printr-un inventor de exemple: „Fără vre-o făgăduință între noi de etern amor, fără să facem vreodată giurăminte, fără exclamații pline de îngâmfare, ne-am iubit firesc cu totul am vorbit despre amorul nostru în câteva cuvinte, în cateva fraze, căci ce-i adânc simțit se spune simplu de tot. Uneori serioși ca niște bătrâni, am vorbit despre viață cu nepărtinirea rece a experienții. Alteori, bucurându-ne de darul privilegiat al vârstei, am privit lumea în lumina scânteietoarelor iluzii ale tinereții noastre […] Alteori, și aproape totdeauna cu suflete de copii, ne-am întors înspre acea vârstă sglobie și plină de desmierdări, uitând de lume și de vieață, lăsându-ne împreună pradă nebuniilor celor mai voioase și celor mai neașteptate".[4] Trăiește frenetic fiecare moment și se lasa poate înrâurit de ideea că dacă un lucru nu este consemnat, acela poate fi pierdut. Sub imperiul sentimentelor de dragoste, Vasile Alecsandri ii dedică Elenei Negri versuri, lăsând să se întrevadă crâmpeie din lirica sa ulterioară: „Cu Ninita[5]'n gondoletă/ Când mă plimbu'ncetișor,/ Trecătorul din Piațeta/ Ne privește-oftând cu dor./ Atunci cerul

[2] Acest mic pasaj apare în original scris în românește cu litere chirilice, de aceea C. D. Papacostea alege să-l încadreze în ghilimele
[3] C. D. Papastate, *op. cit.*,p. 175, 189, 191, 203.
[4] *Ibidem*, p. 237, 239.
[5] Numele de alint al Elenei Negri.

se'nsenina/ Zâmbind vesel l'amandoi;/ Ș'Adriatica s'alină/ Se alină pentru noi…/ Mână vesel lopatare/ De la Lido la San Marc/ Mână pe Canalul mare/ Ce se'ndoaie ca un arc./ Mergi, cât draga mea Ninita/ Stând la pieptu-mi înfocat/ Imi va da dulce gurita/ Gurița de sărutat".[6]

Poetul amintește în jurnal două date pe care le considera esențiale în tot parcusul său alături de Elena Negri: „În sfârșit suntem la noi! Și la Venetia! 11 Septemvre1846 și 8 Mart1845. Toata vieața și inima mea sunt cuprinse în aceste două date".[7] C. D. Papacostea amintește în notele ediției sale că data de 8 martie 1845 este cuprinsa în chiar titlul unei poezii, pe care Vasile Alecsandri a scris-o atunci când a întâlnit-o pe Elena Negri („Întinde cu mândrie aripele-ți ușoare/ O, sufletul meu vesel, o suflet fericit!/ Înalță-te în ceruri și zbor cântând la soare/ Căci soarele iubirii în cer a rasarit/ Și'n cale-mi s'a oprit./ Veniți, năluciri scumpe, dorinți, visuri mărețe/ Ca păsări călătoare la cuibul înflorit,/ Veniți de'ngânați vesel a mele tinerețe/ Căci steaua fericirii în ochii-mi a lucit…/ Iubesc și sunt iubit!", iar cea de-a doua, 11 septembrie 1846 este data la care a fost scrisă poezia *Veneția*, chiar în ziua în care cei doi îndrăgostiți s-au mutat împreună în Palatul Benzon. Paginile de jurnal cuprind deopotriva și îndoielile care-l cuprind pe poet atunci când starea de sănătate a Elenei Negri se inrăutățește: „Rămânem două zile în acest oraș, zile în care N. e chinuită întruna de o tusă ce-i sparge pieptul. Are dureri de cap grozave, totuși ca întotdeauna nu o părăsește de fel curagiul, pe când eu văzând-o canonindu-se astfel, mă mâhnesc peste măsură și mă pierd cu firea […] N. se simte din ce în ce mai rău în cursul ședерii noastre în Sicilia. Am venit aici să căutam soarele și am dat peste o ploaie, care nu mai sfârșește. Plecăm spre Neapole la 23 Martie […] Plecăm la 25 aprilie la Constantinopole cu vaporul francez le Mentor. Capit: de Tournadre, în tovărășia lui Negri[8], Bălăceanu și Kogălniceanu".[9]

Un Vasile Alecsandri atent la detalii identificăm în anexa jurnalului, unde găsim atât date precise de călătorie ce cuprind cheltuielile pe produse precum (lapte, fructe, lemne, mese), până la diverse cumpărături (albume, ciubuc pentru tigări, vederi, ca mai apoi să amintească după fiecare popas mai lung câți bani le mai rămăseseră. În definitiv, aceste bilanțuri demască o latură chițibușară a poetului Vasile Alecsandri, care se dovedește a fi pe cât de romantic, pe atât de realist.

[6] C. D. Papastate, *op. cit.*, p. 282.
[7] *Ibidem*, p. 38.
[8] Este vorba despre fratele Elenei, Costache Negri.
[9] *Ibidem*, p. 249, 251.

Bibliografie:

1. Alecsandri, Vasile, *Opere complete*: *Poezii*, Vol. I, Editura Casa Socec, București, 1986.

2. Papastate, C. D., *Vasile Alecsandri și Elena Negri cu un jurnal inedit al poetului*, Editura Tiparul Românesc, București, 1947.

3. Petrașcu, N., *Icoane de lumină*, vol. I, Tipografia Bucovina, București, 1935.

4. Rădulescu - Pogoneanu, Elena, *Viața lui Alecsandri*, Editura Scrisul Românesc, 1942.

THE LITERARY EXPERIMENT OF NOII LITERARY GROUP AND ITS INFLUENCES

Larisa Stîlpeanu
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: This current paper aims at defining the literary concept experiment(alism) as it is understood under the conditions of the Romanian communist space with concern to the literary group "Noii". It is difficult to establish a suitable definition of this concept as it implies a very large scale of other concepts like: avant-garde, textualism or even postmodernism. This is why the paper focuses on establishing some influences of literary concepts like Avant-garde, textualism, or the postmodern culture over the evolution of the literary experiment as it was practiced by the "Noii" group members. These concepts are analyzed also as being in relation of permanent connection as the experiment involves an attitude of regaining and redefining the most important features of the Avant-garde. The conclusion of the study is the each member of "Noii" group has a different way of experimenting with the text.

Keywords: experiment, Tel-Quel, Avant-garde, postmodern culture, Noii

Se pune întrebarea cât de viabil este experimentul în condiţiile deja existente ale culturii postmoderne, iar această întrebare atrage după ea o mulţime de alte întrebări privind statutul istoric sau spaţial al experimentului. Experimentul literar este un termen foarte primitor şi nu i se pot delimita graniţele sau rădăcinile foarte uşor. Atât încercările prozastice ale lui Montaigne sau proza lui Laurence Sterne, dar mai ales naturalismul lui Émile Zola pot fi considerate începuturile experimentului în literatură. Avangardele secolului 21, futuriştii italieni şi ruşi, suprarealiştii, au adoptat termenul cu foarte mult entuziasm şi datorită lor experimentul literar a căpătat accepţii precum afront sau iconoclasm. De asemenea, în relaţia sa cu experimentul conceptul de postmodernism se întâmplă să fie asimilat experimentului,

devenind o formă a celui din urmă[1], la fel cum poate fi şi avangarda[2]. Avangardă, structuralism, textualism, sau postmodernism, toate implică experimentul literar, sunt denumiri ale experimentului literar, după cum susţine Adrian Lăcătuş în eseul său. Interesul discuţiei pe care o deschide A. Lăcătuş constă, cred eu, în nuanţările la care conduce recunoaşterea experimentului ca fiind un fel de spaţiu totalizant în care îşi găsesc locul toate conceptele culturii postmoderne.

În cele ce urmează nu voi încerca să ofer o explicaţie istorică a persistenţei experimentului literar, nu voi căuta nici o justificare etică sau politică, deşi cred că cele două se completează una pe cealaltă de foarte multe ori. Ideea centrală a studiului meu se referă la faptul că această continuitate a experimentului literar se naşte din necesităţi interne ale literaturii, dar şi din necesităţi ce ţin de contextul istoric şi social, şi nu din simpla revoltă sau nevoie de schimbare a literaţilor. Nu îmi propun o extindere a studiului experimentului literar pe o perioadă întinsă a literaturii române, ci mă voi rezuma asupra experimentului dezvoltat de membrii grupării literare *Noii* în perioada anilor ’70-’80. Fiind un fenomen literar complex, care nu poate fi surprins fără implicarea unor resurse cognitive diverse, fără prezentarea unor teorii şi contra-teorii, am ales să mă opresc asupra acestei perioade pentru a încerca o clarificare a semnificaţiei experimentului pentru membrii grupării în cauză, dar şi pentru o clarificare a posibilelor influenţe asociate cu activitatea grupării *Noii*.

O mare parte din deschiderea *Noilor* spre experimentarea cu teoriile textului se datorează şi posibilităţilor de lectură pe care le aveau cu puţin înainte să intre la facultate, dar şi pe durada anilor de facultate. Ei au descoperit americanii, Salinger sau generaţia Beat, şcoala New Criticism şi teoriile lui John Barth. Citeau la sediul bibliotecii Facultăţii de limba franceză reviste precum Tel Quel sau Poétique, cumpărau traducerile lui Roland Barthes la momentul respectiv, ale lui Gaëtan Picon sau Marshall McLuhan. Puteau primi cărţi din Franţa, Anglia sau Statele Unite. Au beneficiat de mentori excepţionali precum Matei Călinescu, Virgil

[1] Adrian Lăcătuş susţine că nu există un postmodernism românesc al anilor ’80, aşa cum îl numeşte Ion Bogdan Lefter, ci există mai degrabă o „cultură alternativă”, o „contra-cultură”: „Versiunile conceptuale utilizate în critica sau publicistica literară (românească sau internaţională) pentru experimentalismul acestei generaţii creatoare au fost şi sunt cele de *underground, artă neoficială, artă marginală, contracultură, neo-avangardă* sau *avangardă post-utopică*, şi, mai faimoasele, *postmodernism* şi *textualism*.” în Adrian Lăcătuş, *Experimentul literar în proza românească postbelică şi contemporană. O perspectivă cognitivă şi comparată*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Colecţia AULA MAGNA, 2013, p. 8.

[2] Daniel Clinci vorbeşte în studiul său, *Avangardă şi experiment*, despre o relaţie de continuitate între cele două concepte, tratând experimentul ca pe o practică specifică perioadei postmoderne şi nu ca pe un alt termen de a numi postmodernismul. În Daniel Clinci, *Avangardă şi experiment. De la estetica negativă la cultura postmodernă*, Bucureşti, Tracus Arte, 2014.

Nemoianu, Vladimir Streinu, Nicolae Balotă, Sanda Galopenţia, Savin Bratu sau Mircea Martin. Caius Dobrescu, de altfel, subliniază o legătură între activitatea *Noilor*, şi în general a optzeciştilor, şi activitatea criticilor generaţiei ’60 pentru care era foarte important să se alinieze la valorile definitorii pentru Europa. Optzeciştii continuă demersul şaizeciştilor şi se îndreaptă atât către revalorizarea modernismului, cât şi către regândirea avangardelor sub influenţa unui model al civilităţii sociale şi literare[3].

Pe de altă parte, într-un interviu acordat Adinei Diniţoiu, Gheorghe Crăciun subliniază că manifestul lor nu a avut parte de influenţe din niciun fel. Ei nu aveau habar de biografismul american. Citeau, într-adevăr foarte multă literatură franţuzească, însă francezii nu le ofereau astfel de modele: „Cred că modelul era, în mod paradoxal, Wittgenstein, cu propoziţiile lui foarte seci şi foarte sentenţioase. Ne interesa denotaţia, să fim exacţi.”[4] Prin această afirmaţie referitoare la manifest, Crăciun se referea probabil la „Text comun”, un manifest realizat împreună cu Gheorghe Ene şi Gheorghe Iova, în care denotaţia are un rol foarte important. Acest text urmează să fie dezvoltat mai pe larg în capitolele ce urmează. Însă faptul că nu au fost deloc influenţaţi poate ţine şi de manifestarea unui orgoliu auctorial (Caius Dobrescu). Astfel, prezenta lucrare îşi propune să argumenteze ideea că au existat influenţe în cazul evoluţiei experimentului grupării *Noii*, însă aceste influenţe au fost internalizate diferit de fiecare scriitor în parte.

Este drept că statutul experimentului în literatură capătă coerenţă, devine organic şi conştient de fiecare mişcare a sa în literatură, adunând în jurul său artişti individualişti care luptă pentru arbitrarietatea culturii şi pentru transformarea social-culturală. Aceasta este şi aspiraţia membrilor grupării *Noii*, lupta pentru crearea unei noi culturi artistice, cu influenţe în mare parte occidentale. Refuzul ca experienţă a rupturii se manifestă în cazul experimentului practicat de membrii grupării *Noii* prin faptul că aceştia se îndreaptă către o posibilă autonomie artistică, dar şi către o valoare soteriologică a scrierilor acestora. Practica lor experimentalistă trebuie înţeleasă nu doar în limitele culturii comuniste, dar şi ca indiciu al constrângerilor şi al posibilităţilor oferite de acest spaţiu. Experimentul lor era susţinut de un puternic spirit al inovaţiei, dar şi de un simţ al crizei şi al nevoii de schimbare, de tranziţie. În acest sens, Adrian

[3] Caius Dobrescu, „Tradiţia plăcerii (de a gândi): Gheorghe Crăciun şi continuitatea intelectuală dintre critica literară a generaţiei ’60 şi creaţia literară a generaţiei ’80”, în *Trupul şi litera. Explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun*, coord. Andrei Bodiu şi Georgeta Moarcăs, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2012, pp. 11-42.

[4] „Eram nişte copii răi”. Interviu inedit cu Gheorghe Crăciun, interviu realizat de către Adina Diniţoiu, „Observator cultural”, nr. 358, februarie 2007, http://www.observatorcultural.ro/Eram-niste-copii-rai.-Interviu-inedit-cu-Gheorghe-CRACIUN*articleID_16977-articles_details.html accesat în data de 30.06. 2015, ora 16:10.

Lăcătuş remarcă faptul că perioada comunistă le-a priit membrilor grupării *Noii* în ceea ce priveşte dezvoltarea experimentului literar. În momentul în care au dispărut limitele şi constrângerile, a dispărut şi climatul propice de a fi diferiţi faţă de ceilalţi scriitori[5].

Nu tot ceea ce este nou este şi experimental, inovativ. Experimentul nu a dat dovadă până în acest moment de suficientă nervozitate pentru a deveni un curent literar în sine, astfel că rămâne un moment în activitatea literară a scriitorilor. Pe cât de revoluţionar pare, pe atât de cuminte este pentru că deşi sunt foarte mulţi adepţi ai valorilor acestuia, nu toţi îşi duc experimentul până pe culmile sale cele mai înalte. Cei mai mulţi se opresc în faza incipientă a acestuia şi continuă să scrie o literatură a vremii. Acest lucru nu înseamnă că experimentul dispare în totalitate, el doar se diminuează, rămâne baza textelor autorilor, iar pe această fundaţie se contruieşte stilul specific fiecărui membru al grupării. De altfel, Adrian Lăcătuş explică dispariţia experimentului literar după 1989 prin „dependenţa de configuraţia culturală a acelei societăţi închise", care i-a afectat „într-o măsură mult mai mare decât şi-au imaginat autorii ei."[6] Această dependenţă cred că se referă la imposibilitatea experimentaliştilor de a lăsa în urmă contextul istoric şi de a se adapta la noile condiţii. Experimentul lor mergea mână în mână cu situaţia politică, oricât de paradoxal ar părea. Societatea comunistă le oferea ocazia de a aborda un text riscant, cu tendinţe evazioniste, ce le permitea să se îndrepte spre literatura occidentală. Crăciun, spre exemplu, şi-a oprit latura revoluţionară a experimentului său lingvistic chiar în fază incipientă, însă a continuat să scrie o literatură experimentală axată pe corporalitatea literei şi a textului. Teama că ar putea trage după sine „cadavrul" acelei perioade l-a urmărit mulţi ani, regretând parcă interesul exagerat pentru „metafizica personală" şi „sclifoseala fenomenlogică şi sintactică"[7]. Gheorghe Iova s-a orientat spre definirea textuării, Mircea Nedelciu spre cea a ingineriei textuale, Ioan Flora a dezvoltat o poetică enunţiativă, Gheorghe Ene a fost un deconstructivist, iar Emil Paraschivoiu a fost „un obstretician al limbajului în act" (Gh. Crăciun).

Experimentul literar practicat de membrii grupării *Noii* a fost mult timp, în mod greşit poate, asociat mişcării textualiste practicate de scriitorii francezi ce se învârteau în jurul revistei *Tel Quel*. Ne întrebăm, însă, în ce măsură au fost influenţaţi *Noii* de practicile telqueliste? În ceea ce priveşte programul lor, grupul *Tel Quel* a militat pentru formarea unei teorii pornind de la practica scriiturii, pentru răsturnarea şi redefinirea conceptului de „literatură". Teoria

[5] Adrian Lăcătuş, *op. cit.*, p. 58.
[6] Adrian Lăcătuş, *op. cit.*, p. 9.
[7] Gheorghe Crăciun, „Dintr-un «caiet de teze»", în „Interval", 4(12), 1998.

scriiturii textuale presupune evidenţierea evoluţiei literaturii ca ficţiune cu scopul de a transforma *scriitura textuală* într-o *istorie reală*. Este necesar ca scriitura să recunoască ruptura faţă de literatura ce o însoţeşte în paralel, şi să accepte că ştiinţa limbajului îi este indispensabilă sau, mai mult, că ea devine un obiect al acestei ştiinţe. Aspectul distrugerii nu se referă doar la literatură, ci şi la limbaj; scriitura implică şi negarea limbajului în măsura în care scriitura textuală *constituie istoria amânată a prezentului*. Având caracterul unei acţiuni revoluţionare, teoria grupului consideră literatura ca fiind închisă şi propune un tip de scriitură textuală cu un grad al non-expresivităţii destul de ridicat. Ei pun accentul pe materialitatea textului, pe corporalitatea literei, pe manifestarea literaturii ca ideologie sau ca practică productivă. Pentru ei textul literar nu mai este încorporat de către accepţia istorică a conceptului de literatură, ci este mai degrabă o practică semnificantă care se interesează de propria sa producere. Pentru ei textul aşteaptă să fie interpretat în momentul lecturii, iar „a citi" şi „a scrie" devin două acte simultane în cadrul producerii textului. Membrii grupării militează pentru „fabricarea" textului, pentru umplerea acestuia cu sens, în aşa fel încât scriitura şi cititorul să fie puşi faţă în faţă, iar sensul să fie căutat. De altfel, se mizează pe materialitatea textului, pe corporalitatea materialului semnificant, pe o scriere care să includă identitatea scriitorului, litera să devină corporală, să capete viaţă aşa cum arată J. L. Baudry în studiul „Scriitură, ficţiune, ideologie".

Deşi fac parte din acelaşi grup, membrii *Tel Quel* nu adoptă aceleaşi strategii experimentaliste. Fiecare scriitor practică un tip de scriitură diferit, o scriitură care îi asigură specificul atât în cadrul literaturii cât şi în cadrul grupului. Nu se poate vorbi despre o unitate a experimentului în cadrul grupării *Tel Quel*, iar de acest lucru ne avertizează însăşi Julia Kristeva într-un interviu oferit lui Ion Pop, publicat în 1976 în revista „Tribuna": „[...] «Tel Quel» e un mit, aşa cum a existat mitul structuralismului, al «noului roman»... Există nişte indivizi, subiecţi particulari, angajaţi în cercetări care au prea puţine lucruri în comun. Poate doar o strategie a fracţiunilor, adică una de opoziţie faţă de nişte discursuri constituite. Însă dacă examinaţi mai îndeaproape diferitele persoane care compun grupul «Tel Quel», veţi vedea că este vorba despre limbaje foarte diferite... Trebuie să se renunţe la ideea unui «Tel Quel» - comunitate: aşa ceva nu există..."[8] Acelaşi lucru este valabil şi în cazul grupării *Noii*. Toţi membrii grupării luptă pentru a se diferenţia de statutul literaturii impuse de regim şi încearcă noi strategii, subversive sau nu, noi metode de obţinere a autenticităţii. Fiecare membru

[8] *Apud* Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971*, Bucureşti, Editura UNIVERS, 1980, p. 5.

experimentează în propriul său fel şi fiecare se face remarcat aşa cum îi permite mai bine stilul abordat. Activitatea lor comună este rezultatul aceluiaşi crez într-o literatură apolitică, însă scriitura lor este cât se poate de diferită în ceea ce priveşte inovaţia şi experimentarea cu formele limbajului sau cu formele realităţii / reprezentării realităţii.

Nu este necunoscut faptul că există o afinitate între programul revistei *Tel Quel* şi cel al noului roman francez. În numerele revistei au publicat şi scriitori precum Alain Robbe-Grillet, Natalie Sarraute sau Jean Ricardou, scriitori asociaţi cu noul roman francez, care au promovat influenţa limbajului asupra semnificaţiei textului ca întreg. Noul roman francez, susţinea Roland Barthes, a fost mai mult decât o şcoală literară, a reprezentat un fenomen sociologic al anilor ’50. S-au făcut referiri la acest fenomen şi ca fiind „şcoala privirii” datorită politicii sale prin care promova descrierile obiective în ciuda celor psihologice, dispariţia personajului tradiţional, deconstrucţia subiectului, experimentarea formală cu spaţiul şi timpul, critica realismului şi a psihologiei, re-examinarea relaţiei dintre autor şi cititor şi o nouă abordare a descrierilor.

Atât pentru noul roman francez, cât şi pentru membrii *Tel Quel* practica scriiturii a fost întotdeauna pe primul loc. Teoria era dedusă din practica scrierii, iar această practică a devenit baza unei teorii foarte cuprinzătoare. Ambele grupări au pus bazele experimentalismului ca studiu autobiografic, iar literatura pare a fi desacralizată, astfel că graniţele dintre ficţiune şi autobiografie au fost dizolvate. În ceea ce priveşte experimentul literar, ambele grupări ne-au oferit posibilitatea de a vedea semnificaţiile sale atât în teorie, cât şi în practică, dar şi posibilitatea de a înţelege că ceea ce Barthes numea „călătorie prin lumea scrisului” va avea o influenţă majoră asupra discursului literar şi social nu doar în cultura franceză, ci în toate celelalte culturi în anii următori. *Tel Quel* lansa o provocare către modul tradiţional de relaţionare între scriitor şi critic, încercând să definească o nouă tehnică de scriitură ce presupunea îmbinarea funcţiei creative a limbajului cu cea critică.

Se observă asemănările dintre programul *Noilor* şi programele noului roman francez şi ale revistei *Tel Quel* mai ales în ceea ce priveşte proza acestora. Corporalitatea literei şi a textului susţinută de J. L. Baudry este teoretizată şi reprezentată de Gheorghe Crăciun, Gheorghe Iova se apropie de Roland Barthes în ceea ce priveşte răspândirea obiectului în limbaj (susţine Adrian Lăcătuş). Mircea Nedelciu re-evaluează relaţia dintre cititor şi scriitor asemenea lui Allain Robbe-Grillet. Însă, aceste asemănări nu înseamnă că putem identifica programul *Tel Quel* sau al noului roman francez cu cel al grupării *Noii*. Caius Dobrescu ne

atenţionează că la o primă vedere am putea fi tentaţi, spre exemplu, să asociem tema corpului, aşa cum este teoretizată şi abordată de Crăciun, cu discursul radical al textualismului francez al anilor '60, în vreme ce pentru acesta este dovada unui interes manifestat faţă de liberalismul conversaţional şi estetismul civilităţii. Însă, „...ceea ce îl îndepărtează pe Crăciun de ademenirile maeştrilor francezi (printre care, să ne amintim, se numără şi o sirenă de farmecul Juliei Kristeva...) este tocmai ipocrizia şi sterilitatea a ceea ce Tom Wolfe numea «şicul radical». Modul în care Crăciun personalizează, de fapt: redescoperă/reinventează, tema corpului o face pe aceasta extrem de diferită de speculaţiile lingvistico-psihanalitice-maoiste ale revoluţionarilor de bibliotecă şi de salon mai sus-evocaţi."[9] Astfel, nu intenţionez să neg în totalitate influenţa programului promovat de cele două grupări, ci voi merge pe liniile asemănării până la punctul în care fiecare scriitor al grupării *Noii* se distanţează şi diferenţiază de francezi, dar şi de celelalte modele.

Ceea ce se iveşte necesar pornind de la această contextualizare este clarificarea modurilor în care programul revistei *Tel Quel* şi al noului roman francez au inflenţat activitatea grupării româneşti *Noii*. Originalitatea programului revistei *Tel Quel* sau a noului roman francez nu poate fi contestată, însă aceasta va fi de multe ori tratată de către criticii români ca fiind paralelă, corespondentă fenomenului românesc. Livius Ciocârlie, într-un interviu oferit revistei „Echinox", vorbeşte despre faptul că francezii nu au avut textualism şi că acest concept este un fenomen autentic românesc. Francezii, susţine Ciocârlie, „au avut text", un text ale cărui baze au fost puse de Mallarmé şi Launtréamont şi care era caracterizat de „autoreferinţă, intertextualitatea, diferenţa, producerea de sens indecimabil, contopirea – în semn – a adîncimii cu suprafaţa etc."[10] După aceştia membrii *Tel Quel* au elaborat „teoria textului" şi au greşit în momentul în care au tins să identifice textualitatea cu modernitatea. Livius Ciocârlie susţine că „tel-quelиştii" au exagerat foarte mult în punerea în practică a teoriei: „Ei au scris text cu seriozitate. Cu, s-o spunem, anostă seriozitate." În ceea ce priveşte textualismul românesc, căci teoreticianul susţine existenţa acestui concept, Ciocârlie consideră că acesta nu a avut niciun model, că el a pornit de la text şi l-a transformat; el nu neagă existenţa textualismului în alte literaturi, cum ar fi cea americană, însă susţine că acestea sunt fenomene paralele, corespondente cu cel românesc, iar spre deosebire de textualismul altor literaturi, românii nu au căzut pradă epigonismului, ci au preferat inovaţia unui spirit aprodic şi a deschiderii către

[9] Caius Dobrescu, *op. cit.*, p. 34.
[10] Livius Ciocârlie, interviu, în „Echinox", nr. 3-4, 1990; http://revistaechinox.ro/2011/06/1990-interviu-cu-livius-ciocarlie-goldmine/; vizitat în data de 29.06.2015, ora 14.30.

real, către vocile realului. Despre felul în care textualiştii români privesc trecutul, susţine Ciocârlie, ei nu sunt agresivi, ci sunt primitori faţă de trecut prin felul în care abordează intertextualitatea.

Ar fi de completat şi cu opinia unui alt critic care vorbea despre existenţa textualiştilor în cazul scriitorilor români optzecişti, Radu G. Ţeposu. Acesta structura optzeciştii astfel: textualiştii (Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Gheorghe Ene), cei care urmează mitologia derizoriului (Bedros Horasangian, Ion Lăcustă), cei care urmează fantezismul alegoric şi livresc (Ştefan Agopian, Ioan Groşan), analiştii (Alexandru Vlad, Stelian Tănase)[11]. Nu contest originalitatea structurii, însă având în vedere că însăşi membrii grupării *Noii*, atât Nedelciu, cât şi Crăciun, refuză încadrarea în limitele textualismului, mi se pare mai sigură calea indiciilor date chiar de aceştia şi voi prefera să mă orientez doar spre influenţele presupuse de textualism şi nu către identificarea activităţii literare a *Noilor* cu programul textualismului.

Textualismul este, aşa cum metaforizează Gheorghe Crăciun, într-un articol publicat în revista „Familia" în 1994 şi reluat în 1997 în structura volumului *Cu garda deschisă*, un teritoriu extrem de limitat, o zonă în care nu se regăseşte experimentul lui şi al colegilor săi: „În literatură, «textualismul» stârneşte un entuziasm similar celui al primilor colonişti în Vestul Sălbatic. Descentrarea lumii şi descentralizarea instituţiei autorului va conduce în cele din urmă la impunerea unui alt centru şi a unei noi forme de centralism. Eu însumi nu mă pot lăsa dus de val şi nu pot să nu observ limitele înguste ale teritoriului abia cucerit."[12] Nu doar că nu au fost influenţaţi în mod semnificativ de programul revistei *Tel Quel*, ci aceştia considerau că textualismul reprezintă un spaţiu limitat, nu foarte ofertant când vine vorba despre experimentarea cu formele şi posibilităţile infinite ale limbii. Obiectivul lor era să meargă dincolo de canoanele cunoscute ale poeziei sau prozei, ajungând astfel la ideea de text prin intermediul *Tel-Quel*-ului, însă fără a se lăsa influenţaţi de programul acestora în sens major: „Am tot stat să mă gândesc cât de mult ne-au influenţat ei: ideologic cred că nici nu se pune problema, ca scriitură într-o oarecare măsură. Lucrul cel mai important cred că a fost conştientizarea faptului că literatura este ceva care se face în timp ce scrii. Asta cred că ne-a impregnat pe toţi şi ne-a făcut foarte lucizi."[13]

---

[11] Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediţia a III-a, prefaţă de Al. Cistelecan, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2006.
[12] Gheorghe Crăciun, *Cu garda deschisă*, Iaşi, Institutul European, 1997, p. 16.
[13] „Eram nişte copii răi". Interviu inedit cu Gheorghe Crăciun, interviu realizat de către Adina Diniţoiu, „Observator cultural", nr. 358, februarie 2007, http://www.observatorcultural.ro/Eram-niste-copii-rai.-Interviu-inedit-cu-Gheorghe-CRACIUN*articleID_16977-articles_details.html accesat în data de 30.06. 2015, ora 16:10.

Într-un interviu oferit Centrului cultural Piteşti, Constantin Stan evidenţiază câteva aspecte ale scriiturii grupului din care făcea parte şi putem observa asemănări cu programul francezilor: „acel grup, în primul rând de prieteni, se opunea ideii de literatură, voia «deliteraturizarea» şi înţelegea lumea ca o masă de texte, de texte active, care acţionează, modelează, schimbă lumea. «Literatura» era doar o parte a acestei mase textuale. Gata cu poetul inspirat, gata cu forţa divină incontrolabilă sub care se aşază scriitorul. Textul este un construct din cuvinte, iar tu eşti conştientul textului tău."[14] Avem astfel ideea de deliteraturizare, de negare a inspiraţiei poetice, acţiune modelatoare a textului.

Ceea ce este pus, în fond, sub semnul întrebării în acest studiu este existenţa textualismului în cazul grupării *Noii*. Încă de la începutul lucrării am ales să folosesc sintagma experimentului în detrimentul celei a textualismului şi voi continua în aceeaşi idee. Experimentul specific membrilor grupării *Noii* nu reprezintă o ramură a textualismului tel-quelist, ci este un experiment de sine stătător ce îşi trage sevele şi din programul acestora, şi din ceea ce presupunea avangarda rusească (în ceea ce priveşte poezia), cu precădere activitatea lui Velimir Khlebnikov, sau din experimentalismul american (în ceea ce priveşte proza), cu precădere Thomas Pynchon sau John Barth, aş îndrăzni să afirm. Nu încerc să identific activitatea *Noilor* cu niciuna dintre mişcările mai sus menţionate, dar nici nu neg influenţa acestora. Încerc doar să subliniez că scriitorii în cauză au dezvoltat un tip de experiment singular pentru literatura română a anilor '70-'80.

Pentru a înţelege mai bine acest refuz al textualismului în ceea ce priveşte gruparea *Noii* ar fi de ajutor o scurtă contextualizare a acestei confuzii pe care ne-o oferă chiar Mircea Nedelciu din care înţelegem că eticheta de „textualişti" a fost greşit aplicată acestora. Aceştia au fost interesaţi de francezii de la *Tel Quel* doar în măsura în care aveau un interes comun faţă de avangarda rusească; acest lucru nu înseamnă însă că sunt şi ei textualişti. Termenul de „textualism" datează de prin anii '81-'83, de la apariţia revistei „Scînteia Tineretului" şi a fost folosit cu nuanţă negativă, un instrument de injuriere, era asociat cu „cosmopolitismul", un altfel de „duşman al poporului", povesteşte Mircea Nedelciu. Nu a avut nicio legătură cu textualismul specific francezilor şi cu atât mai puţin cu materia propriu-zisă a prozelor *Noilor*. Termenul a fost preluat în mod greşit şi abuziv de către criticii valoroşi ai literaturii şi a fost

[14] „Proza şaizecistă îşi epuizase valenţele creatoare. Se oficializase. Mima libertatea şi curajul...", interviu cu Constantin Stan, http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=2059:interviu-cu-constantin-stan&catid=229:revista-arges-iulie-2009&Itemid=112, verificat în data de 30.06.2015, la ora 15.55.

înţeles ca o construcţie sofisticată, cu tehnici literare ce presupun naratori ce oferă explicaţii cititorului, mărci autoreflexive ale textului, sau mărci de analizare a textului în interiorul acestuia. Tehnicile aduceau noutate, bineînţeles, iar atenţia pe care scriitorii în cauză au oferit-o revistei *Tel Quel* au dus la încadrarea acestora în mantia conceptului de textualism. Iova explică şi el eroarea: „Noi am studiat cu atenţie textualismul francez, dar în nici un caz nu mi s-a părut că este ceva ce ne-ar bucura foarte mult să-l preluăm. Dar faţă de multe elemente de astea pe care le observam în literaturile străine, literatura americană sau chiar germană, Peter Handke ştiu că la un moment dat îi plăcea foarte mult lui Gheorghe Crăciun. Toate astea erau preluate cu un teribil simţ critic şi erau văzute ca posibile instrumente care ar fi putut fi integrate în demersul nostru."[15] Ei nu se consideră însă adepţi ai textualismului, ei nu preferă scriitura lui Mallarmé, ci mai degrabă pe cea a lui Rimbaud: „Textualitatea diferă de practicile «Tel Quel» cel puţin prin faptul că lucrează cu Rimbuad, nu cu Lautréamont şi / sau Mallarmé. Nu se mizează pe sistem (-atic, -ic, -atizare etc.)."[16] Membrii grupării *Noii* şi-au manifestat interesul faţă de textualismul promovat de revista „Tel Quel" doar în măsura în care le oferea material de studiu al avangardei ruseşti, „interzişilor ruşi", după cum am subliniat mai sus. *Noii* nu sunt textualişti, ei sunt mai degrabă autenticişti, după cum ne arată şi Ion Bogdan Lefter în studiul său, *7 postmoderni*: „Ideea de *textualism* presupune opoziţia faţă de planul existenţial, lepădarea de concret: *textul* s-ar opune *realităţii*. La Nedelciu şi la colegii săi de generaţie, e invers: *textul* investighează *realitatea* şi o reconstituie în pagina scrisă. Proliferarea narcisică a tehnicilor narative încetează şi ele devin instrumentele – între altele – ale unui «nou figurativism». Proza lui Nedelciu şi a celorlalţi se dezvăluie – aşadar – ca esenţialmente «anti-textualistă»."[17] Lefter subliniază şi el influenţa textualiştilor doar în măsura în care preluau anumite tehnici şi le supuneau mai întâi unor analize critice, urmând abia după să le personalizeze şi să le utilizeze spre definirea propriului stil şi autenticităţi.

Referitor la autenticitatea experimentului grupării *Noii* observăm că atât interesul faţă de filosofia lui Wittgenstein, cât şi interesul arătat faţă de conţinutul revistei *Tel Quel* au dus la apariţia expresiei „a textua". Expresia nu are nicio legătură cu textualismul, explică Nedelciu. „Textuare", „a textua" înseamnă a transcrie, „a pune pe hîrtie anumite trăiri ale persoanei care

[15] Mircea Nedelciu, „Sunt atît de orgolios încît consider că nici n-am avut modele şi nici nu m-am lăsat influenţat", Interval, 4(12), 1998, interviu realizat de Andrei Bodiu, p. 25.
[16] Gheorghe Iova, *Acţiunea textuală. Bunul simţ vizionar*, Piteşti, Editura *Paralela 45*, Colecţia 80, Seria ESEURI, 1999, p. 41.
[17] Ion Bogdan Lefter, *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu,* Piteşti, Paralela 45, 2010, p. 23.

sunt atît intime, cît şi culturale, şi a încerca să laşi textul să se creeze, lăsînd aceste influenţe să străbată liber spre ele, cu mare acribie lingvistică, cu fraze cît mai scurte, (aici e influenţa lui Wittgenstein), complete, imposibil de schimbat un cuvînt în ele..."[18] Iova refuză atât existenţa „textualismului" în literatura română, cât şi teoriile care vin să demonstreze acest lucru. Textualismul era pentru Gheorghe Iova „un artefact telecomandat de reţeaua de securitate sau de culturnici" precum Marin Mincu, căruia îi reproşează încercările de a demonstra că bazele textualismului se află în Italia.

Pentru Iova şi ceilalţi „textul adevărat" se leagă de filozofia lui Wittgenstein şi a discipolului său, Helmuth Heisenbütten, şi „se creează numai în teoria cititorului". Metoda de a ajunge la acest text adevărat se găseşte în „ingineria textuală", sintagmă care este revendicată atât de Iova, cât şi de Nedelciu. Iova, pe de o parte, o defineşte ca fiind imposibilitatea textului de a ajunge la o posibilă completitudine pentru că riscă să se prăbuşească în sine ca într-o gaură neagră. Nedelciu, însă o vede ca pe dexteritatea unui scriitor de a face în aşa fel încât „textul poate să spună orice, şi contrariul, dacă este bine stăpînit." Nedelciu explică şi proveniența sintagmei ca fiind un fel de etapă din perioada de cenaclu a grupării *Noii* „cînd importantă era reuşita pe cm2", perioadă în care membrii discutau textele până la ultimele consecinţe, analizau textele ca într-un laborator, „dacă o propoziţie a căzut bine una după alta, dacă ea exprimă un sentiment." Cui îi aparţine, de fapt, sintagma este greu de stabilit, însă putem face o legătură între semnificaţiile acesteia şi filozofia lui Wittgenstein. Ingineria textuală propusă de cei doi scriitori prezintă o tehnică ce poate fi învăţată, apropriată, cu scopul de a oferi textului coerenţă, dar şi cu scopul de a pune în text experienţa personală, de a încerca să o transcrii în aşa fel încât cititorii să se recunoască în ea. Mircea Nedelciu ne oferă totuşi un răspuns ce ne duce tot spre ideea textului catalizator şi a talentului necesar. Nu sunt suficiente doar procedeele tehnice. Acestea pot fi învăţate foarte uşor, însă pentru folosirea lor în anumite situaţii, pentru realizarea acordului dintre ele şi lume, avem nevoie de „talent"[19]. Sintagma este cea care a cauzat în mare parte referirea la aceşti scriitori ca fiind textualişti, însă confuzia este regretabilă după spusele lui Mircea Nedelciu. Între textualism şi experimentul grupării *Noii* există o mare diferenţă. În timp ce performanţa textualiştilor de la „Tel Quel" presupune ideea riscantă de reproducere a întregului text al lumii, membrii *Noii* acordă atenţie cotidianului şi realităţii imediate, însă fără

[18] Mircea Nedelciu, „Sunt atît de orgolios încît consider că nici n-am avut modele şi nici nu m-am lăsat influenţat", Interval, 4(12), 1998, interviu realizat de Andrei Bodiu, p. 24.
[19] Mircea Nedelciu, „...Dacă vorbim strict de ştiinţa de a scrie...", interviu consemnat de Petru Cimpoeşu, în „Ateneu", Bacău, anul 21, nr. 2 (171), februarie 1984, pp. 8-9, *Apud.* Ion Bogdan Lefter, *op. cit.*, p. 12.

a face din text un înlocuitor al lumii reale[20]. Textele *Noilor* nu caută să pună stăpânire pe realitate, ci caută mai degrabă să aducă realitatea în text în cel mai plauzibil mod posibil.

Cum am afirmat şi mai sus, originalitatea revistei „Tel Quel" sau a noului roman francez nu poate fi contestată, însă nu consider că membrii grupării *Noii* au luat ca model principal programul acestora. Aceştia s-au dezvoltat în paralel, în direcţii relativ apropiate, însă demarcate în primul rând de contextul social şi de felul în care abordau textul. Textul este cel care a rămas la mijloc şi a fost dezvoltat în funcţie de aspectele fiecărei culturi în parte.

Bibliography:

1. Babeţi, Adriana, şi Şepeţean-Vasiliu, Delia. eds., „Introducere" în *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971*, Bucureşti, Editura UNIVERS, 1980.
2. Bodiu, Andrei, şi Moarcăs, Georgeta, coord., *Trupul şi litera. Explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2012.
3. Clinci, Daniel. *Avangardă şi experiment. De la estetica negativă la cultura postmodernă*, Bucureşti, Tracus Arte, 2014.
4. Crăciun, Gheorghe. *Cu garda deschisă*, Iaşi, Institutul European, 1997.
5. Iova, Gheorghe. *Acţiunea textuală. Bunul simţ vizionar*, Piteşti, Editura *Paralela 45*, Colecţia 80, Seria ESEURI, 1999.
6. Lăcătuş, Adrian. *Experimentul literar în proza românească postbelică şi contemporană. O perspectivă cognitivă şi comparată*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Colecţia AULA MAGNA, 2013.
7. Lefter, Ion Bogdan. *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu*, Piteşti, Paralela 45, 2010.
8. Ţeposu, Radu G. *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediţia a III-a, prefaţă de Al. Cistelecan, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2006.
9. **Reviste literare:**
10. Ciocârlie, Livius. interviu, „Echinox", nr. 3-4, 1990; http://revistaechinox.ro/2011/06/1990-interviu-cu-livius-ciocarlie-goldmine/
11. Crăciun, Gheorghe. „Dintr-un «caiet de teze»", „Interval", „Formarea personalităţii", 4(12), 1998.

[20] Mircea Nedelciu, „Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie", interviu de Gabriela Hurezean, în „Scînteia tineretului. Supliment literar artistic", Bucureşti anul VIII, nr. 14 (341), sîmbătă 9 aprilie 1988, p. 3. *apud.* Ion Bogdan Lefter, *op.cit.*, p. 25.

12. Crăciun, Gheorghe. „Eram nişte copii răi”, interviu realizat de către Adina Diniţoiu, Observator cultural, nr. 358, februarie 2007, http://www.observatorcultural.ro/Eram-niste-copii-rai.-Interviu-inedit-cu-Gheorghe-CRACIUN*articleID_16977-articles_details.html

13. Nedelciu, Mircea. „Sunt atît de orgolios încît consider că nici n-am avut modele şi nici nu m-am lăsat influenţat”, Interval, 4(12), 1998, interviu realizat de Andrei Bodiu.

14. Stan, Constantin. „Proza şaizecistă îşi epuizase valenţele creatoare. Se oficializase. Mima libertatea şi curajul...”, interviu cu Constantin Stan, http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=2059:interviu-cu-constantin-stan&catid=229:revista-arges-iulie-2009&Itemid=112.

STRUCTURES OF DISCONCERTING SPIRITUALITY IN RALPH ELLISON'S INVISIBLE MAN

Laviniu Costinel Lăpădat
PhD, University of Craiova

Abstract: The structural hierarchy of religious manifolds in Ralph Ellison's Invisible Man harbors retro-cognitive elements of encompassing punishment and redemption while also tinkering at will with expanded metaphors of pervasive spiritual premonitions. There is an intrinsic tether between the flesh and the soul which the author exploits and justifies through the re-enactment of multiple forms of mythology, placing great emphasis however on the moral and ethical corpus of Christianity and the manner though which it displays relevance regarding the harsh realities of African American life. According to my analysis, Black Christianity plays a pivotal role in the examination of intricate instruments which relate to Afro-American identity, a concern for their own destiny, and patterns of self-empowerment and personal sacrifice.

Keywords: religion, spirituality, identity, destiny, morality.

A key pillar of religious imagery would definitely have to brutally crave the need for some sort of compensative universe, an Earthly version of the Garden of Eden which must be well equipped to negate the various circles of hell which claimed dominion over the lives of blacks during the 1950s in a still segregated and highly racially biased America. In *Encyclopedia of the Harlem Renaissance,* Wintz and Finkelman strive to ascertain how the writers who fuelled the Harlem Renaissance harnessed the potentially limitless resources of religion and spirituality:

Overwhelmingly, depictions of religion focus on the storefront churches or on the rural south.....there is scant attention given to the mainline churches.....during this time period […] The aesthetes of the Harlem Renaissance were fulfilling a role that artists have always filled: poking and prodding at the pretentions of official power.(Wintz 1042-1043).

From the invisible man's initially narrow and externally distorted perception, his place of learning, the unnamed Southern college we know to be a literary replica of the Tuskegee

Institute, is his Shangri-La, a Paradise mainly generated by hopeful and desperate impulses of perception:

I've recalled it often, here in my hole: How the grass turned green in the springtime and how the mocking birds fluttered their tails and sang, how the moon shone down on the buildings, how the bell in the chapel tower rang out the precious short-lived hours; how the girls in bright summer dresses promenaded the grassy lawn. Many times, here at night, I've closed my eyes and walked along the forbidden road […] (Ellison, 1995: 34-35)

The imagery produced here is far from being a descriptive masterpiece of a redemptive Paradise on earth. It is only a mediocre but very personally charged distribution of affection in terms of adapting an average chronotope to provide solace in times of distress, to cradle beauty from within simplicity and the blessings of innocent youth. The pastoral construct is not even based on narrative synchronicity as it springs from retro-cognitive reenactment or recollection of a theoretically idyllic time. The perception is all the more put into question as it is triggered during a time of great emotional distress when the protagonist finds himself isolated in a hole of meager expectations, a personalized autarchic Purgatory he can call his own. Turning our attention to the details that matter in our protagonist's lost Paradise; we distinguish a proclivity towards the glorification of nature and its resources for life, youth and regeneration. Cosmologically he prefers the discretion and delicate mysteries of the moon to the power and harsh truths of the sun. There is an unmistakable Romantic element here, celebrating the darling buds of innocent love, treading on roads which are gracefully forbidden, hoping, dreaming at magical encounters beyond vaguely distant bridges. His recollection of that blessed space is a full-fledged return to innocence, to a time and space when his heart wound pound out of his chest going past the girls' dormitories, where love was above all spiritual laced with just the shy intent of carnality. This idyllic retreat is aesthetically relevant only to the protagonist, as a detached, pragmatic reading would only see normal natural elements, a cottage for Home Economics and even an insane asylum.

The solid counter-arguments that there is nothing magical or beautiful about the young man's world cannot be overlooked, yet we must bear in mind that the whole imagery is the unsullied product of the soul and the soul itself is trans-temporal and able to transcend spatial borders. We have inside us the breath of God Himself and therefore the connection between man and the heaven he had once been a part of cannot be fully severed. We hold within us a spark of divinity and this allows us to shape our external universe through the strength of our

internal fortitude. It is said that a child can find beauty in pretty much everything and this assertion is absolutely truthful. As we grow older and fall prey to the tyranny of sin we become jaded, emotionally compromised, and almost mechanical in our endeavors. We gradually learn to overlook the crown of wonders around us and use our minds to crush the joys of unconditional surrender to innocence. Ellison does not concur with Emerson's tendency to idealize and generate perfect versions of humans and untouched behavioral ethics.

Thus we trace Fate, in matter, mind, and morals. – in race in retardations of strata, and in thought and character as well. It is everywhere bound or limitation. But Fate has its lord; limitation its limits; is different seen from above and from below; from within and from without. For though Fate is immense, so is power, which is the other fact in the dual world, immense. If Fate follows and limits power, power attends and antagonizes Fate. (Emerson, 1889: 360)

Sadly enough any transcendent experience is short lived in connection with the harsh realities of human condition. Just like Adam before him the invisible man will be forced to accept his Fate and abandon Paradise, head towards the great unknown. His expulsion is subtly suggested through the utilization of the symbol of the apple: "Something tinkled against the porch and I picked it up, gazing at it from time to time. It was a hard red apple stamped out of tin." (Ellison, 1995:53). Accessing the forbidden fruit of the tree of knowledge will automatically entail a forfeiture of his educational benediction yet we must consider the true nature of his action. His only sin is that of exposing the truth about the respectable Mr. Norton and his legacy of shame in a world of injustice controlled by the cruelty of evil men. The wealthy white Northerner is not to be regarded as an empty shell of a man, an over-vilified demonic spawn dispossessed of love and desire for beauty and redemption. He too had had his version of Heaven, his personal corner of redemption but trough no other fault than his own he had torn it all asunder. His paradise was not a when or a where, it was a who - his daughter:

There is another reason, a reason more important, more passionate and, yes, even more sacred than all the others," he said, no longer seeming to see me, but speaking to himself alone. "Yes, even more sacred than all the others. A girl, my daughter. She was a being more rare, more beautiful, purer, more perfect and more delicate than the wildest dream of a poet. I could never believe her to be my own flesh and blood. Her beauty was a well-spring of purest water-of-life, and to look upon her was to drink and drink and drink again . . . She was rare, a perfect creation, a work of purest art. A delicate flower that bloomed in the liquid light of the moon.

A nature not of this world, a personality like that of some biblical maiden, gracious and queenly. I found it difficult to believe her my own ... (Ellison, 1995: 42)

His daughter was indeed his religion, an innocent and powerless goddess-like figure he considered to hold sacred value. The word sacred is deliberately produced twice to stress the nature of his fatherly admiration. Her beauty is professed via numerous methods of description of emphasis; she is even awarded elemental status linking her to water and pure life. The moon motif is once again utilized to maximum effect affording the girl a connection to the cosmos itself. Through the eyes of her father she is no less worthy than the pure maidens of the Bible; somewhat suggesting that God Himself was watching over her with infinite love and protective grace. Yet in spite of all that, she was nothing but a pile of bones in a theoretically expensive casket rotting somewhere on consecrated ground, in a cemetery of her father's choosing. One hypothesis would be that God loved her so much He wanted her back in Heaven and therefore called her name a little bit earlier than expected. But the world of *Invisible Man* is not the realm of fairytales, and the horrible truth is that she had fallen prey to her father's twisted love. Norton's connection to Trueblood and the impact the black man's story of incest has on him is a dead giveaway of the respectable white man's dark side of sexual abomination and murder against his own flesh and blood. Norton is worse than Trueblood because the black man was at least admitting guilt, he was somewhat repentant, humble and he had not claimed his daughter's life. The same cannot be said for Norton who chooses to hide behind the mask of respectability and status, and not just run from his sin but ignore it altogether. He was responsible for the destruction of his Paradise.

There are two very distinct ritualistic methods of recounting incest referring to the tales of Norton and Trueblood. The first perpetrator opts for a solemn approach, admitting to nothing, yet he encrypts the truths in a series of insinuations and associative assertions which blatantly expose his true nature. His discourse does indeed contain some elements of guilt but he by no means accepts responsibility for being the source of his daughter's condition; he just utters a bit of self-criticism absurdly theorizing he could have helped her more. To put it in a nutshell he felt unrest at being unable to heal her from the malediction he had inflicted, he felt no guilt or at least did not admit to any for destroying her in the first place. In a world where rich individuals constantly surround themselves with yes men, Norton has the grotesque audacity to view himself as some sort of victim and expect those around him to comfort him or empathize with him:

'She was too pure for life,' he said sadly; 'too pure and too good and too beautiful. We were sailing together, touring the world, just she and I, when she became ill in Italy. I thought little of it at the time and we continued across the Alps. When we reached Munich she was already fading away. While we were attending an embassy party she collapsed. The best medical science in the world could not save her. It was a lonely return, a bitter voyage. I have never recovered. I have never forgiven myself. Everything I've done since her passing has been a monument to her memory.' He became silent, looking with his blue eyes far beyond the field stretching away in the sun. (Ellison, 1995:43)

Norton's speech is viciously deceptive and brutally arrogant, piercing through to the very moral marrow of the readership. He twice claims his daughter was too pure for the world we live in, somehow suggesting that there is some kind of upside to her demise. There can never be a glass-half- full mentality when it comes to the death of an innocent human being. The truth was she was indeed pure but defenseless and the evil inside him had inadvertently or possibly even deliberately sought to obliterate that irreplaceable beauty. He had become the Reaper for his own flesh and blood; he had sacrificed her on a slab of his own darkness and spiritual weakness. With respect to the manner in which he communicates with the invisible man we can't help but be appalled by the arrogance of topographic enlistments. He talks of Italy, Munich, the Alps or sailing around the world to a man who had suffered the indignity of a racially degrading Battle Royal for the right to study in Sweet Home Alabama. He mixes vague compulsions of guilt with the Luciferian arrogance of someone who claimed to have put the world at his daughter's feet but somehow it had not been enough. A summary inventory of the allocation of words employed to suggest feelings of pity and victimization concludes that Norton is centered on how the tragedy affected him personally rather than the impact it had on his daughter. He should be suffocating in self-loathing, instead he believes that trough some meager deeds of philanthropy he can honor the memory of his daughter.

Trueblood is himself a corruptor of innocence and destroyer of youth but what differentiates him from Norton is his genuine desire to repent and make amends. The gravity of his grotesque deed is also toned down by the fact that he possesses limited mental functions linked to a primal formula of expression, and also the very real possibility he may not have been aware of his actions as a result of dreamscape confusion:

Won't nobody speak to me, though they looks at me like I'm some new kinda cotton-pickin' machine. I feels bad. I tells them how it happened in a dream, but they scorns me. I gits plum out of the house then. I goes to see the preacher and even he don't believe me. He tells me to git out ot his house, that I'm the most wicked man he's ever seen and that I better go confess my sin and make my peace with God. I leaves tryin' to pray, but I caint. I thinks and thinks, until I thinks my brain go'n bust, 'bout how I'm guilty and how I ain't guilty. I don't eat nothin' and I don't drink nothin' and caint sleep at night. Finally, one night, way early in the mornin', I looks up and sees the stars and I starts singin'. I don't mean to, I didn't think 'bout it, just start singin'. I don't know what it was, some kinda church song, I guess. (Ellison, 1995:65)

An indispensable difference between Norton and Trueblood is that the black man is not afforded the luxury of getting away with what he has done. Throughout his community he becomes ostracized, a marked man sharing partial similarities with the destiny of the biblical villain Cain. The contribution of the dream element in the equation opens the door to a series of theories regarding regression to a primal, tribal self, a trans-temporal journey to an ancient time when his action may not have been taboo or frowned upon. The hypothesis of mystical participation cannot be entirely negated as the dreams are a known facilitator of communication and transport between our world and the realm of the supernatural. His inability to pray may very well entail some sort of demonic involvement (possession or just torment), however the evidence to support this assertion is limited to this singular element. There is an inner struggle inside him between good and evil, between a genuine admission of guilt and the rejection of any wrongdoing, an inward skirmish which is finally settled by a surprising intervention of divine musical redemption. Trueblood's ability to once again commune with God is indicative of a symbolic absolution indicating that no man is beyond God's reach and mercy no matter how heinous the crime, as long as he repents and asks for divine clemency.

While acknowledging and somehow appreciating the sinner's genuine willingness to offer himself freely like a lamb to the slaughter in order to make amends for his grave ethical and spiritual transgression Ellison abruptly fragments Trueblood by comparing his offering with the greatest sacrifice in the history of creation, that of Jesus Christ. Trueblood admits to being a weak flawed, man and this humility is perhaps a redeeming factor in his ultimate salvation. Through pain comes purification and the wound he receives appears to generate some great ease and equanimity. The fact that Jim Trueblood has abandoned any and all

Luciferian arrogance, associating himself with an inferior being on the tiers of creation is yet another vector of redemption working in his favor. He views himself as a crushed, beaten down dog and even the positioning of the tail seems to suggest meekness and humbleness. He considers himself unworthy of God's love and grace and only such a clean state of spiritual modesty could facilitate the divine resources able to free him from his abominable burden. The second blow of the axe is not permitted to occur as the sacrosanct hand of God stops the wife Kate from the taking of life. The Lord's holy intervention in order to avert the execution of a man, though not directly evident and initiated within vastly differential circumstances does indeed resemble the biblical story of Abraham an Isaac where God stops Abraham from ending the life of his son.

The biblical associations do not stop here as they confer meaning to the spilling of blood, vengeance and judgment in Ellison's novel. Referring to God's interdiction to spill blood we are made aware that: "Whoever sheds man's blood, by man shall his blood be shed: for in the image of God made He man." (Genesis 9:6). Vengeance and judgment should also be left outside the realm of our limited intellectual jurisdiction: "Dearly beloved, avenge not yourselves, but rather give place unto wrath: for it is written, Vengeance is mine; I will repay, says the Lord." (Romans 12:19), while on the issue of judgment it is stated: "Judge not, that you be not judged." (Matthew 7:1). The whole ordeal of incest and the need for punishment is finalized by an irresistible need to return to the wisdom of God. Kate displays outward despair and invokes divinity twice, struck by the realization that she had been so close to committing a mortal sin that was in no way equipped or authorized to deal with her husband's carnal crime.

The Jim Trueblood incident possesses not one but two main pylons of social and spiritual disgust. Putting the obvious repugnant nature of the incest aside we are compelled to notice and dutifully analyze the shocking reaction of the God fearing white folks of the community:

Things got to happenin' right off. The nigguhs up at the school come down to chase me off and that made me mad. I went to see the white folks then and they gave me help. That's what I don't understand. I done the worse thing a man could ever do in his family and instead of chasin' me out of the county, they gimme more help than they ever give any other colored man, no matter how good a nigguh he was. Except that my wife an' daughter won't speak to me, I'm better off than I ever been before […] But what I don't understand is how I done the worse thing a man can do in his own family and 'stead of things gittin' bad, they got better.

The nigguhs up at the school don't like me, but the white folks treats me fine. (Ellison, 1995: 67)

The world around the sharecropper appears to make no sense. It is as if he is living in a bizarre world where moral values are ferociously overturned, and his fellow blacks generate the only viable resource for normal Homo sapiens behavior. The whites' commendation of his grotesque act may initially come across as lacking analytical and argumentative structure but if we are to call upon a justificatory methodology based on extreme racism we will reach the conclusion that everything adds up. The whites of the community adore Trueblood because his despicable action confirms their extremist ideologies concerning racial inferiority and the soul-deprived bestiality of black people. Their patterns of absurd illogicality not only reject the fundamental core of the Christianity they so fondly profess and boast with, they flirt with a dangerously-lurking mutation of over-pragmatic Satanism. To arbitrarily and unjustly reject an essential part of God's creation for displaying a so-called inferiority, to view some of thy neighbors as *untermenschen* is a substantial indication of strong tumor of evil and hatred growing inside the members of that white community.

We cannot overlook a regression to a tribal, pre-spiritual time when survival meant the killing or neutralization of that which was different from the members of your pack by any and all means necessary. Returning to current social and spiritual expressiveness Ellison uses his narrative to take a stand against racism and the proliferation of evil; it tries to counteract the jaded schadenfreude of some whites who expect to earn some sort of tribal validation and distasteful sense of accomplishment based on the misfortunes of their accursed rivals.

I heard the high thin laugh again. "You're nobody, son. You don't exist – can't you see that? The white folk tell everybody what to think – except men like me. I tell them; that's my life, telling white folk how to think about the things I know about. Shocks you, doesn't it? Well, that's the way it is. It's a nasty deal and I don't always like it myself. But you listen to me: I didn't make it, and I know that I can't change it. But I've made my place in it and I'll have every Negro in the country hanging on tree limbs by morning if it means staying where I am." (Ellison, 1995:143)

In stark opposition to Trueblood, we are made aware that religion can also play a pivotal role in comprehending a possible logic of sacrifice in the decision making process of Tod Clifton. He treads down the path of martyrdom by taking upon himself the humiliations and

stereotypes his people had been plagued with for centuries and in an act of bravery he confronts the enforcers of unjust authority:

Alter ego, a man whose integrity leaves nothing out. It is Tod, not the narrator, who opposes Ras, but at the same time admits to being tempted by his emotionally releasing rage; and it is Tod who turns, as the last act of his life, against the authority which has always opposed and oppressed him. It is Tod, then, as has been shown, who carries the black identity, and the human dilemma; he may be the vicarious bearer of the narrator's repressed identity. (Wilner, 1970: 256)

The world of the novel finds substantial crediting in the holy word of the Bible: "Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities; all is vanity." (Ecclesiastes 1:2). The universe of *Invisible Man* and perhaps even the world we live in today is a world which is profoundly deprived of verity. The truth is our instrument for freedom according to Jesus Christ, but as long as it is in the hands of the iniquitous and the vile we can never truly be free. At times the truth is known to us but it is useless as it is unofficial and unrecognized by forces outside our constitutional jurisdictions. Bledsoe describes a world where the wealthy are not only the gatekeepers to our destinies, but also the proliferators of our twisted sentimental education. His discourse achieves brutally grotesque borders by ideologically aligning itself to putrid thought methodologies which predicate that if you repeat a lie often enough, it becomes the truth. The power of Bledsoe's dark deception and the authority of evil in general reside in an innovative, intricate new mechanism of delivering lies. Repeated exposure to evident lies has made certain intelligent individuals impervious to the smoke of ideological deceit. As a consequence a new method of lying has been devised based on the deliberate delivery of sacrificed essential truths.

Ralph Ellison perceives Fate as an elemental manifestation of nature itself. While avoiding arbitrary justifications of restorative causality, the author recalibrates the functionalities of destiny so as to incorporate complex meanings within unstoppable natural symbolism. Nadel decrypts this methodology and asserts that:

Fate is Nature, which is good, and failure to see that good in any given event is the failure of human understanding to penetrate the underlying natural cause. [...] The implication here is that all human remedy and redress is attitudinal. Some may regard this as rationalizing, but that may not be a bad choice for problems which admit no other solution. (Nadel, 1988: 113)

Throughout the development of the novel Ellison utilizes a systematization based on oppositional, counteractive ideological symmetry. For every factor of relevant generative action there is an equal and opposite reaction. Every idea good or bad is balanced out and criticism is mostly achieved via irony or indirect discrediting based on viable, substitutive argumentative structures. The novel's protagonist is a powerhouse in terms of positive energies and the author allocates an uncanny mélange of villains in order to counteract, neutralize or even convert him to the proverbial dark side of the force. A pivotal structure of evil masterminds exists behind the intended destruction of our hero, doing evil's handy work above and beyond the call of duty. The proliferation of this effective propaganda will eventually fail in the case of our protagonist and he will rise up against the coming storm fully aware that what does not kill you is bound to make you stronger.

Bibliography:

1. Ellison, Ralph, *Invisible Man*, New York: Vintage Books, 1995.
2. Emerson, Ralph Waldo, *Works of Ralph Waldo Emerson*. Routledge's Popular Library of Standard Authors Series, London: George Routledge and Sons, 1889.
3. Nadel, Alan, *Invisible Criticism: Ralph Ellison and the American Canon*, Iowa City: University of Iowa Press, 1988.
4. Wilner, Eleanor R., "The Invisible Black Thread: Identity and Nonentity in Invisible Man", *College Language Association Journal*, 13 (March1970): 242-257.
5. Wintz, D. Cary, Paul Finkelman, *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, New York: Taylor and Francis, 2006.

THE CARVER OF THE AZURE (RADU GYR)

Cristina Sava
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The article discusses the poems of Radu Gyr (March 2nd 1905 – April 29th 1975), underlining the specificity of his religious writing and the type of sensibility displayed in his lyric. The poetic space of the sacred image comes as confessor faith; the language is creating the subject of the speaker: the carver of the azure.

Keywords: lyrical sense, spiritual meaning, what-it-shows, what-it-hides.

This paper is focusing on Radu Gyr's poetry where the idea is related to the opportunity of the language, to opening itself inside. His lyrical shows that *the language* is one of the real ways to promote the *speaker: the carver of the azure*, so the *duality* has the possibility of penetration of the transcendence. We will prove that the lyrical speech relieved through the burden of the *mimesis*, builds *the metaphor of the sacred* by the force of the divine *Logos*, by the spiritual poetic metaphors: *what-it-shows* and *what-it-hides*. This constitutes the subject of the analysis that we follow.

On the axis of the poetic building, can be said that the images become a complete range in a transparent position, of an intelligible interval understood before, which leads to an undeniable separation of the credibility, towards the model. As for the inspiration, the poetic thinking expresses the state of the poetry.

In the light of the modern criticism, there is a temptation to analyze the style of the poetry, not the poetic language, meaning a wrong route. In foreground, must be brought forward, in our attention, as it regards the idea of the text, the shape of it. The creative space confirms the poetic visions through building the lyrical metaphors. Therefore, the poetry is framed, we can say, arbitrarily, in a denotative context and avoids the elaborate structure of the text, without complying certain poetic patterns, in the sense in that, in the coherence can be reduced its semantic substratum (*The carver of the azure*, 1938).

In the area of the faith, the poet, generally, does not have the privilege of a consolation, with all the intensity of an exceeded touched, he arrives, at most, to approximate the divinity by the power of verb, by the rhetoric of the discourse, passing from Deus Absconditus at the Logos Deus in the poem „Silence with stars". As Tudor Arghezi, the poet, seems to be like one of those religious men, archaic, mythical people; the poet touched the heaven through the Angels flight or the firefly; the poet-prophet brings in his verse, rather, a reiteration of the biblical text (Psalm 102), but not the asceticism, not the way of contemplation („And why, in the soul, a good night / pain wouldn`t start the pain on the road"). Under the sign of the inner tension, by the ecstatic approach of the divinity, the poet oscillates between extremes, such as Baudelaire. The hypostasis of the purification of the human aspects subjugates the human being at a slow purification, to „burn", fascinates mysteries, the only possibility of remaining in God („When the eternity is flowing with a heaven and with a graves").

In the same way, the primordial logos, is „burning" searing, in the inner, in a crisis of the object to the subject, („your burning forever,,). The sacred appears by evoking the woman in a dual hypostasis („an equal speech"). In the poetry domain, the artist burns out the offering innermost, an overlapping of the self-sacrifice, of the beloved woman. The perfection is achieved only in the same destiny; the mask of the silence can be abolished. The re-bringing of the status of the word, to an awake status or to life, defeats the night of the sacred time and limits the appointment. In the lyrical speech, the Word Revealed (John 1) means that ritualistic burning, where the existential mystery is understood.

The feature of the evolution of the way of speaking equals the divine, the utterances can fully verify the origin of the existential of the human („And that's why, now, and St. Startles/ the old crucifix and how much the horizon"). Relevant is, therefore, an absolute sense of the nostalgia, which is structured in illo-tempore; the time of the sacred revelation, the disorder, „in deep worlds". It is not, here a description of the status diffuses the religious feelings and emotions, but by shaping the religious idea of the Christian truth, in aesthetic forms, or lyrics suggesting the dialogue with God and this discourse that the natural order in the religious sphere, reborned in the Christian sphere. We can refer here to Dumitru Staniloae`s words, in one of his studies, which emphasizes the idea that the Logos represents the world confidence in the divine reason, moreover, it admits the orthodox doctrine, as we shall see, in the principle of universal validity the theandric way: „extremely skeptical of the possibilities created by the nature" (Dumitru Staniloae, *The theandric Mode*, 1940, p.290).

The appeals of the poet, regarding the reflection of the word in his poems, in the elk demiurgically titanic and he possesses the „Word", he prefers the silence of the heaven, a reflection which we find in the *Psalm of David* (138). The Word, sealed by the silence, is thrown in a space of the beginning and of the end, one sacred, Alfa and the Omega. The game is not always the expression of the sense of the poetic pure reality. What seems a communication failure, reversible in silence, in the silence first; the regret as pain, too, makes belong, moreover, in a mystical silence. In the poem, the lyrics bring the prayer of the silence, of the soul, and the prayer by tears; the inner cry represents the lack of the absolute; the weeping, as a metaphor of damnation of the artist; a dramatic end, the human being uprooted by the human condition („Will they perish: the hermit / the Icons / and the wooden hermitage -")

The metaphor will find its functionality in the mystery of the night, in the „delight" of the „circle" in the night (*Song of Songs*, 4). The road to the transcendence means both light and dark, sacred and profane. The Divine appears in the depiction of an icon loving an element of the sacredness that it becomes the lifeless presence in a dim light, a non - color ("painted regret"). By the force of the poetic language, identified in the modeling of the Logos, an obsession of the artist, the balance is achieved between the human being and the Universe.

There is a symbolic equivalence between the human soul and the spiritual, which „fight for Faith, (and) becomes either Argument or God." (Hermes Mercurius Trismegistul, *Divine Poimandres*, 2006) The word understood as twilight can be identified in Gyr's lyrics. The poet gives an atmosphere justified Symbolist; the Light becomes the materialization of the word, outpour over dream. The Word re-born through the power of thought, while the dream, the symbol of the flight („.for walks angels make a chariot/ car peasant and simple beats/ with big stars and drawbar and wheels..."), and the product of the subconscious, represent the possibility that exits beyond, the repression of the fear. In terms of the lyrical expression, it can be noted that the presence, at a time, over one word or one phrase, is intended to convert the entire set of natural creation in the sacred revelation.

We find the clear description of the ascending conduct, characterized by a transparent and suggestive musicality of the aesthetic verse, where is reflected the religious sphere. In the typology of reasons, that describe the theme of destiny, the poetry fits into an arghezian pattern, where lyrical ego recognizes its inferiority before the forces of nature (*Genesis* 22). We find

the exuberance amorphous, the iconoclast, a relevant attitude by listening, an attitude by resignation, by complying in front of the fate.

It is understood that the dream situated between sacred and profane, is generating latent aspects of the psychic, the only way of immanent transcendence. The Force of the imagination brings the words laden through the emotion to the parameters of a Paradise. Apparently, it happens, „an approximation", a „painting" of the shadows and the lights shown by an image, and the image is in black and white, suggesting similarity and not „reality" itself. Basically, this antinomy is the image of the "self", the image given by the deep intuitive, unapparent of the light, the linking of the invisible to visible, giving to the word itself the light necessary to brighten, enhancing the expressiveness twice: word-image.

At one time, the word Logos is modeled in a „dialectic of silence and word" (Augustin Doinas, *Romanian poets*, 1999). The poet reflects about his poem and this betrays customary beyond; fascinated with the power that generated an anthropological and cosmogenesis, developed in a complementary relationship; in an intangible beyond customary, as a round fructification and painful and so fascinating is the modeling function of the Logos; in order to model the shape of the word, the role of the poet becomes complete, in a the position of giving the human being a dynamic inner burning, in love – famine sacred. The human being is not separate, cannot dispense of the Word, so it must accept the shape of the poetic, as an expression of damnation (Hephaistos).

The poetic discourse recovers to identify that mystery born from the passionate desire and spiritual aspiration („Of the sky breaks - harps - flying winged holy"). It is a self-delusion which does not replace a real annihilation. What does it finally bring into light? The shade and, even more, the very transition from one to another is the immersion in the areas of the mystery, of the surprise, of the temptation, the sacred into the profane. The state of internal combustion (Isaiah 50), brings doubts; the impossibility of the certainty is related to the search of a pure expression that motivated the poet`s intellectual capacity. The exploratory consciousness of his possibilities to create, is the poetry state that it is given by desire to understand the immanent (Ioana Cistelecan, Poetry Anthology prison, 2006, p. 23)

We identified, finally, the inherent fall of the human („falls quiet"), followed by a suffering of the spirit in his dual nature, namely a fall inside him. Sometimes, in the poetic discourse, more suggestive, the metaphysical Logos defines the idea of deity in the depiction of the woman loved as an icon. The element of the sacredness is discovering the substance of

the miracle, precisely this love of life, an icon beloved, an *absent present* - „I am who I am". This is a reporting of the lyrical, to *what-is-manifested in sight and what-is-hidden in sight*. The feeling is unfulfilled; the voltage of the despair can be overcome by what occurs in a poem: the road to the sacred in a setting of inertia, of nothingness, with influences to Bacovia.

We conclude that „every word has its image as a double of light", it is confirmed by a word-picture, „sees himself and he will show through". The word given by the contents of the poem can be sought by his light, as a spreading by light. The metamorphosis of the sacred brings the image in the biblical parables, or gives faithfully expressive power in a lyric.

What will give light and color the obscure life, „painted in regret"? That is the question. We think that the poetic discourse is the leader of the responsibility by creating new meanings in the innermost point of universe, the human soul; this represents an alchemy that transforms all. This could be one of the answers.

BIBLIOGRPHY

1. BACHELARD, Gaston, *Poetica reveriei*, Translated from French by Luminiţa Brăileanu, Foreword by Mircea Martin, Paralela 45 Publisher, Pitești, 2005.

2. CISTELECAN, Ioana, *Antologia poeziei carcerale*, Editura Eikon, Cluj Napoca, 2006.

3. GRIGURCU, Gheorghe, *În pădurea de metafore*, „Cazul Radu Gyr", Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.

4. STĂNILOAE, Dumitru, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. I, Editura IBMBOR, Bucureşti, 1978.

5. TRISMEGISTUL, Hermes Mercurius, *Divinul Poimandres*, in *Corpus Hermeticum*, II Edition, Translated by Dan Dumbrăveanu, Herald Publisher, Bucharest, 2006.

6. WUNENBURGER, Jean-Jacques, Sacrul, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

MURAKAMI ON THE SHORE

Bogdan Balița
PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: The works of Haruki Murakami and Witold Gombrowicz depict that cultural and civilizational clash between tradition and progress, which persists until today. It is an encounter between an inveterated manner of understanding the world and the globalizing pop culture of the postmodern era. The new world presented in Murakami's novels is as schizoid as its author, characters such as Kafka Tamura and Nakata find themselves lost in a new reality, just like the fictional Gombrowicz from Trans-atlantic faces the „double alienation" of the immigrant. Therefore, this research paper aims to analyze the similarities between the existential condition of these characters, faced with the choice between tradition and (post)modernity – as an Oedipian conflict.

Keywords: Haruki Murakami, Witold Gombrowicz, globalization, tradition, alienation

Conflictul între generaţii, chiar văzut la nivel general social, poate fi apropiat de complexul oedipian propus de Freud. Simplificând modelul psihanalistului vienez e vorba, de fapt, de o exarcerbare a competiţiei cu propria ascendenţă, de la nivel familial (cel analizat efectiv de Freud), la nivel etnic sau naţional, sau finalmente la nivelul global al generaţiilor culturale. Modernitatea şi tradiţia nu se pot împăca tocmai pentru că nu reuşesc să ocupe acelaşi spaţiu cultural. Literatura propune numeroase abordări în acest sens, iar Kafka, poate şi pentru că se află în acelaşi areal cultural cu Freud, poate fi un prim şi important exemplu. Aici vom transfera „mitul Kafka" către un autor din cu totul altă zonă geografică, tocmai pentru a dovedi globalitatea presupunerii. Apoi vom reveni în spaţiul central european, dar cu un roman despre exilul în cealaltă parte a globului, către America de Sud. În ambele exemple conflictul generaţional (de tip cultural), bineînţeles sublimat în literatură, poate deschide o variantă interpretativă, combinatorie între: critica literară psihanalitică, deja atât de frecventată, şi o critică provenită din studiile culturale (implicând componente socio-istorico-culturale), ce devine din ce în ce mai la modă.

Lumile noi se construiesc întotdeauna pe rămăşiţele celor destrămate, sau pe cale de a se destrăma. Iar, la fel de sigur, se construiesc în momentele de întâlnire a opoziţiilor. Vechiul

rămâne în formă imaterială, fluent, dar ascuns, conţinut mental al noului. După dezastrul celui de Al Doilea Război Mondial, Japonia este obligată să-şi translateze valorile şi tradiţia în noua lume globalizată postbelică pe cale de a se construi. Chiar dacă modernizarea tehnologică avusese deja loc în arhipelagul nipon cu jumătate de secol înainte, structurile culturale şi spirituale nu fuseseră afectate valid, exemplul cel mai la îndemână fiind *shintoismul*, prezent atât în organizarea mentală a majorităţii populaţiei, dar mai ales sub formă de religie de stat. Întregul comportament al imperiului nipon în conflagraţia de la mijlocul secolului trecut se nutreşte din matricea culturii şi cultului *shinto*. Politic şi statal, aceasta se destramă în urma înfrângerii, dar la nivelul individului lucrurile nu se schimbă atât de abrupt.

Născut tocmai în primii ani de după război, Haruki Murakami ar fi trebuit să fie un japonez „nou", lipsit de traumele şi coşmarurile inerente. Şi totuşi, proza sa notează tocmai acest *clash* cultural şi civilizaţional ce pare a nu se fi stins nici până azi. Este aici ciocnirea dintre un mod de a înţelege lumea de tip tradiţional, ar spune teoreticienii reducţionişti, şi *pop-culture*-ul globalizant al anilor post-moderni. Murakami este schizoid atât biografic cât şi artistic, trecând în personajele sale propria-i dedublare. Provenit din părinţi profesori de literatură clasică japoneză, îmbrăţişează cu mai mare plăcere literatura, dar şi muzica, occidentală (componentă permanentă a naraţiunilor sale, dar şi a vieţii sale, în tinereţe fiind proprietarul unui club de jazz). Lumea nouă în care trăieşte, atât scriitorul, cât şi „poveştile" sale, este o lume la rândul ei schizoidă, suferindă de o „boală de sânge" precum un personaj simbol, hemofilicul incert sexual Oshima, din romanul *Kafka pe malul mării*[1].

John Updike leagă tocmai de permanenţa *shintoismului* (cu animismul său proliferant) în societatea nouă (ce de-spiritualizează), schisma identitară a personajelor aflate la frontieră: „In Murakami's vision of our materialist, garishly illuminated age, however, the boundary between inner and outer darkness is traversed by grotesque figments borrowed from the world of commercial imagery: Johnnie Walker, with boots and top hat, manifests himself to the cat-loving simpleton Nakata as a mass murderer of stray felines, jocularly cutting open their furry abdomens and popping their still-beating hearts into his mouth, and Colonel Sanders, in his white suit and string tie, appears to Nakata's companion, Hoshino, as a fast-talking pimp"[2]. Dar grotescul inserţiilor occidentale peste matricea tradiţională evidenţiate de acest tip de

[1] Haruki Murakami, *Kafka pe malul mării*, traducere şi note de Iulia Oprina, Editura Polirom, Iaşi, 2006.
[2] John Updike, „Subconscious Tunnels, Haruki Murakami's dreamlike new novel", în *The New Yorker*, 2005, disponibil online la http://www.newyorker.com/magazine/2005/01/24/subconscious-tunnel, accesat ultima dată la 16.02.2015.

personaje, mai degrabă concept chiar în interiorul naraţiunii, este contrabalansat de o sensibilitate exacerbată a altora, personaje „reale" ale prozei, a căror letargie şi nostalgie este preponderent inexplicabilă, dar definitorie. *Shintoismul*, prin absenţa unui zeu ce să întruchipeze divinul, dar răspândind „spirit" peste materialitate până la cel mai nesemnificativ nivel, se poate transforma uşor într-o „religie a materialului", aplicabilă facil inclusiv unor „concepte" ale culturii pop precum Johnny Walker sau Colonel Sanders (translatare în personaj a întemeietorului KFC).

Am ales acest roman, *Kafka pe malul mării*, pentru că este, poate, cel mai explicit exemplu pentru tema transferului cultural produs în Japonia postbelică. Dar şi pentru felul tragi-comic, grotesc, în care este acest transfer văzut. În esenţă, iată imaginea *clash*-ului cultural în scriitura lui Murakami: „- Ascultă, Hoshino. Dumnezeu există doar în mintea oamenilor. Mai ales în Japonia, de bine, de rău, Dumnezeu este foarte versatil. Ca dovadă, când generalul Douglas MacArthur, comandantul forţelor americane de ocupaţie, i-a spus împăratului «de acum încolo să nu mai fii Dumnezeu», acesta i-a răspuns «am înţeles, sunt un om normal» şi din 1946 a încetat să mai fie divin. Ăsta e Dumnezeul Japoniei – poate fi ajustat, potrivit. A fost de ajuns ca un soldat american cu ochelari de soare şi o pipă ieftină în colţul gurii să dea ordin şi şi-a schimbat fiinţa. Într-atât este de ultra-postmodern. Dacă crezi că există, există. Dacă crezi că nu există, nu există. Aşa că nu e cazul să-ţi faci probleme"[3].

Precum acest „Dumnezeu" maleabil sunt şi credincioşii săi în „a căror minte se află". Se pot transforma la exterior în concordanţă cu noul social, dar păstrează mental moştenirea tradiţiei. De aici schizofrenia personajelor din roman.

Dar să începem descendent să descoperim cum funcţionează la nivelul naraţiunii această ruptură. Structura cărţii este bipolară din start. Capitolele impare descriu „odiseea" tânărului Kafka Tamura, un adolescent cu un comportament şi o alură tipică pentru vremurile sale postmoderne. Acesta fuge de tatăl său, un celebru şi bogat pictor, în căutarea mamei şi surorii sale, model oedipian de călătorie. Capitolele pare, din contră, prezintă un alt personaj, Nakata, un bătrân ce fusese surprins de un bombardament american în timpul războiului, pe când era elev în clasele primare ieşit la cules de ciuperci (!), trăind o experienţă mai degrabă suprarealistă împreună cu colegii săi. Spre deosebire de aceştia însă, toţi cuprinşi de o stranie transă morfică, el nu se trezeşte decât foarte târziu, cu un handicap mental evident. Pierde

[3] Haruki Murakami, *Op. cit.*, p. 333.

normalitatea raţională, dar câştigă, în schimb, abilităţi neobişnuite, printre acestea capacitatea de a comunica, verbal, cu... pisicile, găsirea pisicilor pierdute devenindu-i meserie la momentul naraţiunii.

Cele două personaje pot fi văzute ca poli ai unuia singur poate, precum reţele de posibile identităţi între alte personaje ale celor două, aparent diverse naraţiuni, constituie *puzzle*-ul, ghicitoarea propusă de autor. Nu se va lămuri pe parcursul romanului niciuna dintre supoziţii, tocmai deschiderea spre interpretare multiplă fiind scopul declarat al cărţii.

Dar fiecare dintre cele două „călătorii" propune în interiorul ei noi polarităţi, pe o structură fractalică. Pe alt plan, realul şi imaginarul, sau, mai potrivit, poate, verosimilul şi neverosimilul, se compun în fiecare celulă narativă (a fost alăturat termenul de realism magic prozei lui Murakami, dar, alături de Salman Rushdie, credem mai degrabă aplicabilă eticheta doar autorilor sud-americani de unde provine). Pe scurt, polarităţiile pot fi regăsite disipate pretutindeni ca dublete: realitate-vis, raţional-iraţional, conştient-subconştient, verosimil-neverosimil, vechi-nou, tradiţie-actualitate, Japonia-America, Orient-Occident. Dar niciodată acestea nu sunt separate, nu sunt alăturate strict şi dihotomic unui personaj sau chiar unui episod narativ, din contră, co-exista, dând astfel balans fiecărui individ. Pentru că, finalmente, „povestea" autorului nipon este despre dihotomiile individului, paradoxala sa ruptură în identitate.

Astfel, „malul", ţărmul este un „liman" între cele două lumi, cea care a fost şi cea care se construieşte. Iar Kafka, alăturat automat transformării, metamorfozei, împrumută numele său unui personaj dar argumentează omniprezenţa unei stări de stupoare a celui ce se regăseşte pierdut, schimbat, străin într-o realitate nouă, precum textual se încheie romanul: „-Mai bine te culci, spune tânărul numit Corbul[4]. Când o să te trezeşti, vei face parte dintr-o lume nouă."[5]

Străin oarecum se simte şi Haruki Murakami în literatura japoneză; autor autohton, dar atât de „transformat" de influenţa literaturii occidentale. „I'm an outcast of the Japanese literary world", declara într-un interviu din 2014[6]. Un „alienat" ce găseşte doar o cale de regăsire, literaturizarea.

[4] Trimitere la semnificaţia aproximativă în cehă a numelui Kafka.
[5] Haruki Murakami, *Op. cit.*, p .534.

[6] Steven Poole, „A life in...", interviu cu Haruki Murakami, *The Guardian*, 13 sept. 2014, disponibil online pe http://www.theguardian.com/books/2014/sep/13/haruki-murakami-interview-colorless-tsukur-tazaki-and-his-years-of-pilgrimage, accesat ultima dată la 17.02.2015.

Situaţia paradoxală în care se găseşte un scriitor nevoit a-şi acomoda statutul de exilat, chiar dacă de multe ori exilul este alegerea proprie, este un subiect abordat în literatura secolului al-XX-lea parcă mai frecvent, dar şi cu un impact la nivelul receptării invidiat poate de multe alte tematici. Deja moda s-a înstăpânit, unghiurile de atac s-au multiplicat. Astăzi un autor este, paradoxal, mai „acasă" în literatură dacă atinge „tema exilului". Tocmai pentru a ieşi puţin din această „menajerie" de monstruleţi pluricefali, ce rod la osul acesta literar declarându-l unanim delicios, dar, totuşi, neputându-ne *ex*-ita cu totul, am ales un autor care pare a fi destul de diferit, declarând „meniul" dezgustător, râzându-şi, poate amar, de exil, exilaţi şi mai ales de clişeele „traumei" provocate de acesta. E vorba de Witold Gombrowicz, iar în particular de romanul său, publicat în 1953, *Trans-Atlantic*[7].

Mă interesează în acest demers câteva aspecte, controversate poate – precum este autorul, dar în special acest roman – ce pot fi decelate printr-o privire, cam subiectivă, dar asumată astfel: evoluţia, la nivelul mental al personajului omonim scriitorului polonez, în întâlnirea şi acceptarea statului său de autoexilat, la fel de oedipian, dar şi felul în care, subteran firului narativ, se construieşte imaginea diasporei poloneze în relaţie cu ţara de sorginte. Totodată, vom căuta reprezentarea unor culturi diferite (cea occidentală, respectiv cea poloneză – *in extenso* cea central-europeană) prin personaje-simbol şi relaţia tradiţie – progres, încercând mai apoi o critică „de tip Gombrowicz" a globalizării.

Naraţiunea se deschide, cu iz autobiografic, prin prezentarea „acostării" scriitorului polonez Gombrowicz (personajul) la bordul vasului „Chrobry"[8] – nume important în istoria Poloniei, introducând deja o trimitere către tradiţie ca element axial al personalităţii personajului – în portul Buenos Aires. Acesta va afla curând că războiul a început, Polonia fiind atacată de Germania. Hotărăşte să rămână în Argentina până la clarificarea situaţiei, definindu-şi astfel statutul de emigrant. „Povestirea" este resimţită ca obligatorie, textul devenind astfel, din start, un „jurnal" al exilului, construit iluzoriu ca argument către „compatrioţi": „SIMT NEVOIA SĂ POVESTESC Familiei, neamurilor şi prietenilor mei începuturile aventurilor mele în cei zece ani petrecuţi în capitala Argentinei"[9].

[7] Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantic*, traducere şi postfaţa de Ion Petrică, Editura Univers, Bucureşti, 1999.
[8] Dagmara Hadyna, *Internatinal Reader and Trans-Atlantyk by Witold Gombrowicz*: „[...] Chrobry, the name of the ocean liner, a name which bears great emotional and historical associations for Poles. Bolesław Chrobry was the first crowned king of their country, a symbol of tradition and greatness of 10th-century Poland. «Chrobry» is also a nickname meaning «bold»", disponibil online la: http://www.academia.edu/4019305/International_reader_and_Trans-atlantyk_by_Witold_Gombrowicz, accesat ultima dată la 3 iulie 2014.
[9] Witold Gombrowicz, *Op. cit*, p. 9.

Să urmărim fazele percepţiei acestei înstrăinări. **Incertitudinea** poate fi numită prima stare a personajului în contact cu noua sa realitate. Căutarea unui sprijin, unui punct de ancorare în spaţiul cel nou îl duce pe Gombrowicz în apropierea diasporei poloneze, bine reprezentată şi în Buenos Aires, ca de altfel peste tot în lume: „[...] eu priveam totul ca printr-un telescop şi văzând pretutindeni câtă Străinătate, Noutate şi Taină [...], mi-am adus aminte de Prieteni şi de Camarazii mei de acasă”[10]. Dar variantele pe care le primeşte sunt nesigure, încurcă, mai mult decât descurcă, situaţia complicată a exilatului. Nimic nu este cert, nimeni nu-şi asumă răspunderea unui sfat. Textul ne oferă, printr-un joc de limbaj ce pare halucinant, tocmai sentimentul acesta al „omului pierdut”, prin discursul ce se vrea sfătuitor al prietenului Cieciszowski: „Nu sunt eu atât de nebun ca în Vremurile de Astăzi să cred sau să nu cred. Dar dacă tot ai rămas aici, du-te repede la Legaţie, sau nu te duce, şi înregistrează-te, sau nu te înregistra, pentru că dacă te înregistrezi, sau nu te înregistrezi, la mari neplăceri te expui, sau nu te expui”[11].

Pe lângă o frază frustă şi cu oximoronice volute, o altă tehnică narativă pentru a prezenta această stare de incertitudine a individului la primele sale clipe în „Lumea nouă” este şi paralela continuă, sugerată, cu situaţia războiului, la fel de incert în momentele sale inaugurale: „Ziarele anunţau cu voce stridentă izbucnirea războiului, dar cine ce putea şti, pentru că unul spunea una, altul – alta, că totul va trece fără dureri, că nu va trece, că se bat, că nu se bat şi nimic; Cenuşiu, Surd, ca pe câmp pe vreme de ploaie”[12]. Iar „ceaţa” incertitudinii nu se va risipi pe întreaga desfăşurare a romanului, la fel precum paralela dintre „războiul” individual al personajului Gombrowicz şi războiul de peste ocean va fi o constantă, evidenţiind, încă o dată, atât cauzele exilului, cât şi esenţa sa, aceea că exilatul trăieşte o viaţă „paralelă” cu „ţara” de care este la distanţă.

O a doua fază a exilării aş numi-o **sentimentul trădării**. Căci a te exila este, într-un fel, a te dezlega de problemele „patriei”. În ciuda tonului de o ironie rece şi chiar blasfemiatoare (ce deconstruieşte miturile exilatului-patriot) omniprezent în textul acesta, regăsim cu uşurinţă, chiar dacă oarecum aluziv, „viermele” autoreproşului: „Aşa că îmi zic: «Mă jur pe tot ce am că nu mă amestec, pentru că nu e treaba mea, iar dacă lor le e dat să moară, atunci să moară», dar privirea mea s-a oprit asupra unui Vierme, care se caţără pe un fir de iarbă şi văd că acest Vierme, în acest loc şi timp, în această clipă şi pe acest ţărm, peste acest ocean, se caţără şi se

[10] Idem, *Ibidem*, p. 11.
[11] Idem, *Ibidem*, p. 15.
[12] Idem, *Ibidem*, p. 17.

caţără, se caţără şi se caţără, şi atunci m-a cuprins cel mai cumplit Zbucium”[13]. Tocmai de aici, din acest sentiment al trădării patriei, se naşte şi celălalt „război”, cel dintre respectarea tradiţiei, adică a aparteneţei, şi eliberarea de trecut, de spaţiu naţional şi de modul de gândire patriotic. Dar asupra acestei teme vom reveni.

Ascunderea-asimilarea ar putea fi denumită a treia fază a evoluţiei exilatului. După ce şi-a asumat „trădarea” ca parte a statutului de emigrant, devenirea spre acela de imigrant presupune adoptarea unei măşti potrivite noului spaţiu de existenţă, chiar dacă aceasta este falsă. Dar interesul obligă... : „Aşa că voi c...oşilor faceţi pe Viclenii, faceţi pe Deştepţii şi scormoniţi ca găinile după avantajele voastre. Eu, după Firea mea, am să primesc tot ce după Firea voastră nătângă şi vicleană este zămislit, iar când voi mă veţi hrăni cu c... eu voi lua totul drept Pâine şi Vin şi mă voi sătura. [...] Încalecă deci, încalecă pe calul pe care ţi-l dau şi vei ajunge departe!”[14]. Dar a deveni parte a celorlalţi nu este atât de uşor, nu vine fără resentimente, a denumi „casă” locul exilului presupune o călătorie alături de „străin”, de cele mai multe ori ingrată faţă de propria „fire”: „Ne urcăm în cariolă. Mergem cu cariola şi cu toate că ne adresăm cele mai alese complezenţe şi onoruri, ştiind că el ştie că eu ştiu că el ştie că eu ştiu, şi c... c... c... ne dispreţuim profund; şi aşa în onoruri şi în c... ajungem în faţa casei”[15].

Iar dacă, la început, imigrantul se simte „diferitul” în noua sa „patrie”, prin asimilarea sa, „diferitul” devine tocmai vechea „patrie”, redefinindu-se. Fenomenul este întotdeauna valabil. Şi tocmai de aici apare, poate, dubla „înstrăinare” a imigrantului... el ne mai făcând parte din niciuna dintre „patrii”. Iar această etapă am denumi-o: etapa *ruşinii* faţă de conaţionalii rămaşi „acasă”. Depărtarea obiectivizează privirea şi permite o analiză critică asupra compatrioţilor. Din păcate, uneori, această critică poate deveni exacerbată şi contorsionată tocmai de resentimentele acumulate prin emigrare. Putem observa acest aspect reflectat în episodul întâlnirii lui Gombrowicz cu acel „*Gran escritor, maestro*” sau „Rabinul”, personaj ce reprezintă şi el un scriitor, dar de această dată nu pe autorul *Tran-Atlantic*-ului, ci pe autohtonul Borges. Este aici o ironie la adresa acestuia, evidentă, dar, totuşi, şi o autoironie ce duce cu gândul la ruşinea faţă de minoratul culturii poloneze.

Printre rânduri putem citi şi sentimentul ruşinii faţa de „vechea patrie” de care aminteam anterior, prezentat prin „înroşirea” lui Gombrowicz în ofensivă sa verbală contra „Rabinului”, dar şi înroşirea tuturor compatrioţilor ce „[...] ţocăie, gustă, deşi dispreţuiesc

[13] Idem, *Ibidem*, p. 18.
[14] Idem, *Ibidem*, p. 39.
[15] Idem, *Ibidem*, p. 40.

Ţocăitul, Gustatul... [...] Aşa că eu mă adresez alor Noştri, ca să-i zic una bună şi aşa să-l muşc, să-i treacă pofta de a mai lătra! Când colo văd că ai mei sunt roşii ca para focului, aşa că, roşu ca sfecla, Consilierul, roşu Pykac cu Baron, iar Cieciszowski, îmbujorat până în vârful urechiilor, stă aşa! [...] Parcă mi-ar fi dat cineva peste nas cu Roşeaţa alor Noştri, care m-a înroşit şi pe mine, încât am devenit în faţa oamenilor roşu ca într-o Cămaşă roşie! La dracu', la toţi dracii! [..] Ăsta e chinul meu că parcă aş sta sub un gard ca un c...os, roşu şi desculţ, cu căciula în mână [...]. Şi aşa, de teamă că din cauza c...oşilor mei, care mă socotesc un c...os, voi rămâne un c...os în faţa celorlalţi c...oşi, şi vrând să-l înfund pe c...osul ăla, am strigat: C... c... c..."[16].

Dar de ce acest ton vitriolant, de ce această pan-împroşcare cu dejecţii? E suficienţă ruşinea cu privire la propria ţară, la compatrioţi, pentru un act agresiv de o asemenea ordinară imprecaţie? Poate că răspunsul îl putem găsi tot în text: „Eu nu voiam să-i spun acestui om, Compatriotului meu, tot adevărul, şi nici altor Compatrioţi şi Oameni de-ai noştri, pentru că probabil m-ar fi ars de viu din cauza lui"[17]. Care să fie acest adevăr imposibil de asumat? Până la urmă vom putea intui. E vorba, după părerea mea, de faptul că această întreagă construcţie, ce descrie „traumele" individului exilat, e o mascaradă. Totul e *fake*, e un panoptic de clişee. Iată, ne atenţionează textul, iată ce ar trebui să simt! Dar, vai, nu simt nimic din toate astea. Nu sufăr după ţara mea, compatrioţii îmi sunt indiferenţi, precum le sunt şi eu lor, în faţa valorilor tradiţiei „eu îngenunchiez, dar îngenunchiatul meu e tare gol"[18]. Ştiu ce ar trebui să simt, mi s-a spus, tradiţia m-a învăţat, iată, chiar am prezentat pe rând etapele suferinţei mele... de faţadă! Dar din păcate „Teama mea era cumplită tocmai prin Neteama ei, ah, de ce la picioarele furioase ale Tatălui şi în genunchi mei nu pot simţi Mustrarea, Durerea, Frica, ci numai Paie, fân, Vrejuri, Vrejuri goale!"[19]. Cum se face că „Eu mi-am pierdut Patria. Dar nimic, pustiu. [...] Aici ne ameninţă moartea şi Dezonoarea! Dar tot nimic. Am mâncat o prună, dar m-a cuprins o Spaimă şi mai mare: că în loc să mă înspăimânt, eu mănânc prune"[20].

Cam acesta este tonul cu privire la „tema exilului" la Witold Gombrowicz. Iar tonul provine tocmai din oedipiana raportare la tradiţie. Există traumă, dar ea este doar aceea de nu te putea simţi traumatizat. De aceea afirmam iniţial caracterul controversat al acestui text. Este,

[16] Idem, *Ibidem*, p. 45.
[17] Idem, *Ibidem*, p. 12.
[18] Idem, *Ibidem*, p. 88.
[19] Idem, *Ibidem*, p. 106.
[20] Idem, *Ibidem*, p. 117.

până la urmă, o critică neînfrânată a clişeelor atâtor abordări lacrimogene cu privire la exil şi relaţia cu patria părăsită.

Tot din acest criticism dur porneşte şi imaginea diasporei poloneze din Buenos Aires. Ea este o reflectare în mic şi la distanţă a ţării de proveniență, are exact aceleaşi defecte şi promovează întocmai clişeele unei tradiţii, ce chiar prin războiul pierdut, ultimul dintr-o lungă istorie de înfrângeri, se dovedeşte perdantă. Avem mulţimea de cuvinte pe care Witold Gombrowicz le înscrie cu majusculă. Toate reprezintă cuvinte cheie ale acestei organizări patriotarde a discursului tradiţionalist. Or, precum în bătaie de joc personajul „îngenunchează" de fiecare dată când se întâmplă „ceva înălţator" şi patriotic, aşa termenii „majusculaţi" se „ridică în picioare" când semnifică „ceva înălţator", doar baloane de săpun ale onoarei de mult apuse. De fapt, devin tot atâtea înjurături la adresa „naţiunii". Iar diaspora nu putea fi decât o bună reflectare a: corupţiei, băţoşeniei, birocraţiei, înfumurării, mercantilismului, eleganţei *kitsch*, dar şi spaimelor, minoratului, grotescului existenţei, ruşinilor de „acasă". Pe de altă parte emigrantul în particular, iar dispora ca generalizare a sa, sunt tocmai instrumentul coruperii (precum personajul Gombrowicz este instrumentul corupătorului Gonzalo pentru a ajunge la fiul lui Tomasz) celor ce încă nu au făcut pasul „integrării", al „trans-atlantizării".

Avem aici două personaje simbolizând două lumi. Se poate identifica Gonzalo cu America, iar Tomasz cu Polonia, iar, la un nivel mai general, Gonzalo ar reprezenta civilizaţia vestică, iar celălalt cea est-central-europeană. Multimiliardarul homosexual, posedă o întreagă menajerie de obiecte şi fiinţe, împrumutate de prin alte zări, este admirator de artă, pe care o cumpără tocmai de peste Atlantic, tot ce trece prin mâna lui se ieftineşte, devine utilitar. „Poftele" şi le satiface cumpărând, este un imitator kitsch, dar este cel în faţa căruia, mai ales a puterii şi averii sale, se închină toţi ceilalţi, inclusiv „„mai marii" diasporei. El este exponentul progresului cu orice preţ, el este, în opoziţie cu Tomasz – patriotul, creatorul termenului de „filiatriei", adică patria Fiului, puterea Fiului, chiar patricidul Fiului. Trimiterile sunt evidente către modernitatea ce proclamase moartea „Tatălui" şi preluarea puterii de către Fiul „dionisiac", fiu al „plăcerii", de ce nu, „contra naturii". Cel puţin asta este imaginea sa în mentalul tradiţional al părintelui-„maior polonez". Avem deci, pe niveluri de generalizare, opoziţii clare: American vs. Polonez; Occidental vs Est-european; Modern vs. Tradiţional, toate luate în discuţie de Witold Gombrowicz pe fundalul naraţiunii sale despre exil.

Mergând mai departe, homosexualul Gonzalo, posesor de animale cu încrucişări groteşti de specii şi regnuri, iubitor de artă şi de băieţi de diferite culori, corupătorul şi

uniformizatorul prin definiţie, reprezintă, oarecum, şi spiritul globalizator al epocii actuale, unde totul e amalgamat, de la obiecte până la culturi, unde inventatorul globalizării, Occidentul (mai ales american), „atacă pe la spate" spiritul naţionalist încă existent, însă doar prin fantoşele sale, prin discursurile sale, prin „gol-ul" său... Probabil că acest cuvânt, „gol" (şi derivatele sale), este cel mai prezent în romanul *Trans-Atlantic*. Să însemne aceasta că W. Gombrowicz doreşte să încheie socotelile cu tradiţia şi să adopte calea lui Gonzalo (şi nu fac referire la asemănări bigrafice aici!), cea a progresului cu orice preţ? Am putea crede asta luând în considerare tonul său blasfemiator cu privire la tradiţie. Dar finalul romanului nu evidenţiază chiar această concluzie. Pare că, pe undeva, nici victoria fiului (corupt cu succes de strategia „pocpac-ului", foarte potrivită metaforă a imitaţiei, ce este, până la urmă, arma principală prin care globalizarea îşi câştigă adepţii) nu este certă, sau, în orice caz, dezirabilă pentru autor. Mai bine să cadă totul într-un râs grotesc.

A alege între tradiţie şi modernitate, pentru W. Gombrowicz, se prea poate să fie de-a dreptul hilar, inutil cu siguranţă. Pentru că alegerea este deja făcută, e din oficiu, cine nu urmează e exilat, iar grav este că adevăratul exil de astăzi este tocmai acela de a nu mai avea unde să fi exilat. Poate că exilul, din acest tip de lume, ar fi o binecuvântare, dar nu mai e unde! Cum să nu te „bufnească râsul", vorba lui Gombrowicz!

Râsul sarcastic, pentru „fiul" corupt de modernitate, la Gombrowicz, melancolia unei adolescenţe mereu în imposibiliatea de a cucerii cu adevărat prezentul, la Murakami: două atitudini faţă de criza oedipiană în afirmarea „supremaţiei" noului. Sunt două atitudini ce provin din două culturi complet diferite, ce dau seamă de modalitatea diversă a celor două de abordare a crizei, dar, la fel de pregnantă, este similitudinea problemelor de adaptare la lume. Până la urmă este vorba de imposibilitatea alegerii, actuală acum, între indentitate (fie ea individuală sau de grup) şi imersiunea în indiferenţa globalizării.

Bibliografie

1. Gombrowicz, Witold, *Trans-Atlantic*, traducere şi postfaţa de Ion Petrică, Editura Univers, Bucureşti, 1999.

2. Hadyna, Dagmara, *Internatinal Reader and Trans-Atlantyk by Witold Gombrowicz,* disponibil online la: http://www.academia.edu/4019305/International_reader_and_Trans-atlantyk_by_Witold_Gombrowicz, accesat la 3 iulie 2014.

3. Murakami, Haruki, *Kafka pe malul mării*, traducere şi note de Iulia Oprina, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

4. Poole, Steven, „A life in...”, interviu cu Haruki Murakami, *The Guardian*, 13 sept. 2014, disponibil online pe http://www.theguardian.com/books/2014/sep/13/haruki-murakami-interview-colorless-tsukur-tazaki-and-his-years-of-pilgrimage, accesat ultima dată la 17.02.2015.

5. Updike, John, „Subconscious Tunnels, Haruki Murakami’s dreamlike new novel”, în *The New Yorker*, 2005, disponibil online la http://www.newyorker.com/magazine/2005/01/24/subconscious-tunnel, accesat ultima dată la 16.02.2015.

SCHREIBEN ZWISCHEN DEN KULTUREN

Roxana-Sînziana Rogobete
PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: After the Second World War and after the collapse of communism in Eastern Europe, Western countries were confronted with several migration waves. One of the states constantly dealing with this process is Austria, which tried to introduce different policies in order to integrate these immigrant populations. It can be said that the cultural field prevailed in this attempt, because the literary award "schreiben zwischen den kulturen" or the project "Polizisten treffen Migranten" were established for writers with a migrant background. This research paper analyses these authors' position concerning the complex of "in-betweenness", focusing on Vladimir Vertlib's works, such as Abschiebung and Zwischenstationen, where the author depicts both Jewishness and migration as a part of his character's identity. [1]

Keywords: schreiben zwischen den kulturen, in-betweenness, migrant literature, literature of migration, Vladimir Vertlib

Nach dem Zweiten Weltkrieg sind die europäischen Staaten gezwungen, ihre nationalen Gebieten neu zu konfigurieren und zu erkennen, dass die Grenzen nur eine relative Geometrie haben. Weil eine wichtige demografische Variable ist, kann die Migration flüssige Grenzen und plurale Identitäten bewirken. Wie Jürgen Habermas behauptet, „«Fluss und Grenze» ist das suggestive Bild für die neue Konstellation der Grenzüberschreitungen"[2]. Dieses Bild entspricht einer transgressiven Vision, die die Identität als unvollendet, schwankend sieht, die die Abgrenzungen löst. Diese Deterritorialisierung der Grenze und der Identität spielt eine wichtige Rolle vor allem im mitteleuropäischen Raum.

[1] This work was cofinanced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/187/1.5/S/155559, Competitive Multidisciplinary Doctoral Research in Europe.
[2] Jürgen Habermas, *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998, S. 7.

Im Falle Österreichs führen die historischen Ereignisse, aber auch die zentrale Position[3], zu einer neuen Struktur der Bevölkerung[4]. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird Österreich ein Gaststaat für Flüchtlinge aus den ehemaligen kommunistischen Staaten oder für wirtschaftliche Migranten (derselbe Rainer Münz identifiziert vier Wellen der Migration im Zeitraum 1945 bis 2010[5]). In der Nachkriegszeit, vor allem in den 1960en Jahren, steigert die Nummer der ausländischen Bevölkerung, aber auch die Vielfalt der Provenienzstaaten (von 15 000 Migranten in den 70er Jahren bis 230 000): „Von den Einwanderungen aus dem 19. Jahrhundert unterscheidet sich diejenige der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusätzlich durch die breite Vielfalt der Kulturen und Sprachen, die in engste Berührung mit der deutschen Sprache kamen"[6]. Österreich hat aber eine lange Geschichte der Multikulturalität und versuchte, die neuen Bevölkerungen besser zu integrieren. Auch heute kann man sagen, dass 20 % der Bevölkerung auch ausländische Herkunft hat. Ein negativer Aspekt dieser Zustrom von Ausländern ist der Anstieg der Kriminalität, aber die Behörden haben versucht, eine Lösung zu finden.

Ein Beispiel dafür wäre das Projekt „Polizisten treffen Migranten", das vom Internationalen Zentrum für Kulturen und Sprachen (IZKS) koordiniert wurde. Texte von Autoren mit Migrationshintergrund wie Alma Hadžibeganović, Dimitré Dinev, Erich Hackl, Heinz Janisch, Vladimir Vertlib, Renate Welsh-Rabady, Christa Zettel wurden in der Anthologie *Tandem. Polizisten treffen Migranten. Literarische Protokolle* gesammelt, die vom Mandelbaum Verlag publiziert wurde. Die Beschreibung der Anthologie lautet

[3] Vgl. Rainer Münz, *Austria and its Migrants*, in Bischof, Günter, Plasser, Fritz, Pelinka, Anton, Smith, Alexander (Eds.), *Global Austria. Austria's Place in Europe and the World*, Contemporary Austrian Studies, Volume 20, New Orleans, University of New Orleans Press, 2011, S. 184-199, hier S. 186: „Due to its geographic location and its status as a neutral country, Austria long served as a major transit and receiving country for refugees from Central and Eastern Europe".

[4] Ebd. S. 185: „Since 1945, modern Austria has experienced several types and waves of migratino that have changed the size and composition of its population. During the postwar period (1945-49) more than 350,000 ethnic German expellees from Czechoslovakia, Hungary, and Yugoslavia found a new home in Austria. Another 100,000 displaced persons and refugees found—at least temporarily—refuge in this country".

[5] Ebd., S. 186: „The first wave was the result of displacement, mass expulsion, and refugee flows linked to the new geopolitical order established in 1945. All this led to a large number of people coming to reestablished Austria or transiting through this country during the period 1945-48. The second wave started with the recruitment of supposedly temporary labor (so-called "guest workers"), which took place between 1961 and 1973. [...] The third wave (1988-93) was closely related to the fall of the Iron Curtain, the end of travel restrictions for citizens of former communist countries, and the beginning of inter-ethnic tensions, civil wars, and ethnic cleansing in the Balkans and the Caucasus. [...] The fourth wave started in 1999-2000 and was neither linked to proactive recruitment nor to any crisis or geopolitical change in the vicinity. This new immigration is linked to the emergence of an EU-wide migratory space leading to more intra-European mobility of students, labor, and skills".

[6] Carmine Chiellino, Natalia Shchyhlevska, *Vorwort*, in Chiellino, Carmine / Shchyhlevska, Natalia (Hg.), *Bewegte Sprache. Vom ›Gastarbeiterdeutsch‹ zum interkulturellen Schreiben*, Dresden, w. e. b. Universitätsverlag & Buchhandel Thelem, 2014, S. 7-13, hier S. 7.

folgendermaßen: „Bei diesem Projekt begegnen Polizisten zugewanderten Menschen, um sich gemeinsam in verschiedenen Aktivitäten über Identität, Kulturunterschiede, Vorurteile, Rassismus auszutauschen. Die entstandenen literarischen Texte sind höchst unterschiedlich und zeigen doch ein eindrucksvolles Bild, das sowohl die sozialen und politischen Probleme abbildet, als auch ein zukunftweisendes Modell für einen schwierigen Dialog aufzeigt“[7]. Dieses Projekt nimmt aus einem ganzen Lehrgang („Polizeiliches Handeln in einer multikulturellen Gesellschaft“) teil, der seit 1999 geführt wird. Die TeilnehmerInnen aus verschiedenen Bereichen der Polizei besuchen Seminare über interkulturelle Kommunikation u. a. und jedes Mitglied bekommt einen zugewanderten *Tandem-Partner*, mit dem er verschiedene Aktivitäten hat. Die Ergebnisse dieser Interaktionen und multikulturellen Erfahrungen wurden als „literarische Protokolle” genannt und die Ziele des Projekts sind nicht nur pragmatisch: „Auseinandersetzung mit anderen Kulturen und Sensibilisierung für unterschiedliche Kommunikationsformen im interkulturellen Kontext und im Kontakt zwischen Polizei und Bevölkerung; Vermittlung von Wissen und Fakten, die Situation von Migrantinnen und Migranten in Österreich betreffend“[8].

Daher wird die Multikulturalität nicht mehr als eine Bedrohung betrachtet, sondern gefördert, und in dieser Hinsicht gibt es sehr viele Anstrengungen. In diesem Kontext wird auch die Literatur als Kampf gegen die Entropie verstanden, um die Erfahrungen der MigrantInnen bekannt zu machen. Die Werke der Schriftsteller mit Migrationshintergrund sind nicht nur einfache Reportage, sondern wollen auch den literarischen Kanon zu destabilisieren. Obwohl diese Texte am Anfang marginalisiert wurden (weil sie nicht Teil der österreichischen Literatur betrachtet wurden), und die Biografie ein Auslöser des Interesses für solche Schriftsteller war, werden in den letzten Jahren die ästhetischen Werte der Werke in der Öffentlichkeit gebracht. Viele „neuen Stimme“ Österreichs wurden vom *edition exil* veröffentlicht, auch mithilfe der exil-literaturpreise „schreiben zwischen den kulturen“, der seit 1997 vergeben wird. Die offizielle Seite des Projekts erläutert: „die exil-literaturpreise «schreiben zwischen den kulturen» sollen autorInnen, die nach österreich zugewandert sind ermutigen, sich mit ihrer lebenssituation literarisch auseinander zu setzen. ziel des projektes ist es, neue literarische talente in österreich zu entdecken und zu fördern. autorInnen, die auf grund

[7] Online in Internet: URL: http://www.mandelbaum.de/books/764/6945, zuletzt aufgerufen am 29.11.2015.
[8] Vgl. Susanna Gratzl-Ploteny, *Das Interkultur-TANDEM® im Lehrgang 'Polizeiliches Handeln in einer multikulturellen Gesellschaft'*, Online in Internet: URL: http://www.tandemcity.info/formacion/de34_itt7-interkultur.htm, zuletzt aufgerufen am 12.10.2015.

ihres neuen, oft unverstellten blickes auf die deutsche sprache imstande sind, dieser neue impulse zu geben. ihre arbeiten wollen wir in der *edition exil* der öffentlichkeit zugänglich machen. ihre literarische auseinandersetzung mit den themen fremdsein, anderssein, integration, identität wollen wir zum thema machen"[9] (zu bemerken ist, dass auch die Kleinschreibung den Aufstand gegen eine kanonische Literatur markiert).

Der Literaturwettbewerb entdeckte Schriftsteller wie Julya Rabinowich, Dimitrè Dinev, genauso wie der Adelbert-von-Chamisso-Preis andere Autoren gefördert (z. B. Emine Sevgi Özdamar, Wladimir Kaminer, Ilija Trojanow, Feridun Zaimoglu usw.). Ausgezeichnet werden Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur von Autoren, die aus einer anderen Muttersprache kommen und in deutscher Sprache schreiben, aber auch Aspekte interkultureller Existenz gestalten. Die Projektleiterin des exil-literaturpreises, Christa Stippinger, beschreibt die Vorteile dieser Autoren: „Sie haben viel erlebt, sie verfügen oft über eine «aufregende» (oder uns aufregend erscheinende) Biografie, d.h. über Stoff, über den sie schreiben können oder schreiben müssen"[10].

Die Biografie der MigrantInnen stellt aber eine Grenzüberschreitung dar, und interessant ist, wie die Schriftsteller die verflochtene Identität betrachten: Wollen die Autoren noch dazwischensein, oder verstehen sie sich lieber als österreichische / deutsche / deutschsprachige Schriftsteller? Wenn manche Autoren die Bezeichnung *Migrationsliteratur* als marginalisierend betrachtet (wie z. B. Julya Rabinowich, die gegen diese stereotypische Schubladisierung reagiert[11], oder Seher Çakir, die für die Abschaffung dieses Wortes ist[12]), beschreibt Vladimir Vertlib sein ganzes Leben als eine Reihe von Zwischenstationen: „Meine

[9] Vgl. http://www.zentrumexil.at/index.php?id=4, zuletzt aufgerufen am 12.10.2015.
[10] Christa Stippinger, *Das Schreiben der „Expatriatrii". Zur Literatur von AutorInnen mit Migrationshintergrund in Österreich. Am Beispiel der exil-literaturpreise „schreiben zwischen den kulturen"*, in Bürger-Koftis, Michaela, *Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Portäts einer neuen europäischen Generation*, Wien, Praesens Verlag, 2008, S. 121-133, hier S. 125.
[11] Julya Rabinowich, *Vorwort. Das Unbehagen in der Migrantenliteratur*, in Stippinger, Christa (Hg.), *anthologie: preistexte 10, das buch zu en exil-literaturpreisen „schreiben zwischen den kulturen" 2010*, Wien, Edition exil, 2010, S. 7-9, hier S. 7: „Als mein Debutroman *Spaltkopf* erschien, stellte ich fect nach den ersten interviews mit JournalistInnen fest, dass ich nicht einen Roman über Verdrängung verfasst hatte, wie es mir zuvor erschienen war. Ich hatte, so wurde ich hartnäckig immer wieder auf die Plätze verwiesen, Migrantenliteratur produziert, eine autobiographische Integrationsgeschichte geschrieben, Literatur vom Rand. Ich staunte, denn bus dahin hatte ich mich nie am Rand der Gesellschaft geortet".
[12] Seher Çakir, *Vorwort.'Migrantenliteratur'*, in Stippinger, Christa (Hg.), *passwort. anthologie. das buch zu den exil-literaturpreisen „schreiben zwischen den kulturen"*, Wien, Edition exil, 2007, S. 7-9, hier S. 8: „Ich bin als schreibende Person mit Migrationshintergrund für die Abschaffung dieses Wortes. Der Terminus „MIGRANTINNENLITERATUR", ob er das nun vorhatte oder nicht, ist ausschließend, diskriminierend, schlubladisierend und ausgenrezend. Und ich möchte, für mich und meine schreibenden KollegInnen, dass wir als ein Teil der Literaturlandschaft allgemein erkannt werden. Wir sind ein Teil der Geschichte des Landes in dem wir Leben und ein aktiver Teil seiner Literaturlandschaft".

schriftstellerische Heimat ist der Grenzbereich, die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinander. [...] Für Menschen, die eine Emigration durchmachen mussten, ist Heimat fast immer eine Zwischenwelt oder – besser noch – eine reale Fiktion"[13]. Die ersten Schriften Vertlibs, *Abschiebung* (1995) und *Zwischenstationen* (1999), schildern verschiedene Aspekte der Emigration. Vertlibs eigene Lebenserfahrung gilt als Muster für die Fiktion, wie er selbst anerkennt: „Die meisten meiner Geschichten sind auf diese Weise entstanden – Aus Erfahrung und Anschauung und aus deren kreativer Ergänzung […]. Soweit die Fiktion als Ergänzung zu Selbsterlebtem eine symbolische und allgemein gültige Dimension besitzt, kann sie, wie ich glaube, zu guter Literatur werden. Wenn ich beim Schreiben das Gefühl habe, dass das Erlebte oder das Erinnerte sowie das Erinnerte, das man nachträglich als Erlebtes wahrnimmt, etwas widerspiegelt, das über die eigene Person hinausgeht, in dem sich also auch andere Menschen spiegeln könnten, dann kann daraus etwas Wertvolles entstehen"[14]. Vertlib wurde in Leningrad (heute St. Petersburg) geboren, aber emigrierte 1971 mit seinen Eltern aus der UdSSR. Nach verschiedenen Zwischenstationen (Israel, Österreich, Italien, den Niederlanden und den USA) lebt er heute in Österreich. Als deutschsprachiger Schriftsteller mit Migrationshintergrund erhielt er den Adelbert von Chamisso-Förderpreis. Biografisch und auch thematisch können seine Schriften unter Migrantenliteratur oder Migrationsliteratur geordnet werden.

Das Leben der Figuren besteht lediglich aus einer Reihe von Wartungen, wie Vertlibs. In der Erzählung *Abschiebung* warten die Eltern des russisch-jüdischen Jungen auf die Aufenthaltserlaubnis vor den amerikanischen Behörden. Die Zeit vergeht, aber wird durch „das monotone Klappern zahlreicher Schreibmaschinen"[15] betont. In den USA muss das Kind seine eigene Geschichte verfälschen: „Schließlich führte ich drei Tagebücher. Eines, das ich vor den amerikanischen Behörden versteckte und dessen Platz, ein Mauerspalt im kleinen Verließ unter der Kellerstiege, meinem Vater bekannt war, ein zweites, das ich vor ihm verbarg, lag auf dem Dachboden. Ein drittes schließlich, das ich in einem holprigen Englisch zu schreiben versuchte und das meine intimsten Gedanken enthielt, war als Schulheft getarnt. Ich hatte es immer bei mir"[16]. Die amerikanischen Behörden drohen, die Familie nach Israel abzuschieben, weil Deutschland sie nicht mehr haben möchte, aber die Eltern wurden in Israel enttäuscht. Im

[13] Vladimir Vertlib, *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*, Mit einem Nachwort von Annette Teufel und Walter Schmitz, Dresden, Thelem, 2007, S. 59.
[14] Ebd., S. 25.
[15] Ders., *Abschiebung*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1995, S. 7.
[16] Ebd., S. 18f.

Tagebuch schreibt der Junge, wie problematisch die jüdische Herkunft ist. Wenn für ihn Israel eine Heimat sein kann, wollen die Eltern nicht zurückkehren: „Andererseits ist Israel für die Eltern der Tod. Sie haben dort gelebt, sie kennen es nur zu gut, was für mich die Rettung ist, ist für sie der Abgrund. Dabei möchte ich doch so gern ein Land, in dem ich endlich kein Fremder mehr bin. Und als Jude bin ich nur in Israel zu Hause, dasheißt, auch ohne dort gelebt zu haben und aufgewachsen zu sein“[17].

Die Unsicherheit der Figuren stammt aber aus dem Leben Vertlibs, der sich als kein typischer Österreicher betrachtet, sondern als russisch-jüdischer Emigrant, der in deutscher Sprache schreibt, aber will als österreichischer Schriftsteller wahrgenommen werden. Das Schreiben in einer Fremdsprache (Deutsch) bringt eine gewisse Distanz: „Im Deutschen hatten die Worte eine Bedeutung, im Russischen, meiner Muttersprache, einen tieferen Sinn“[18]. Vertlib musste insgesamt sechs Sprachen können (Hebräisch, Russisch, Italienisch, Deutsch, Italienisch, Englisch und Niederländisch), und am Anfang hat versucht, auf Russisch zu schreiben, aber entschied er, dass sein Publikum in erster Linie das Österreichische sein soll. Warum wollte aber Vertlib schreiben? – „Natürlich: auch ich schreibe, weil ich schreiben muss, hoffe bei jedem Buch auf höhere Verkaufszahlen, bin stolz, wenn ich als Schriftsteller gelobt werde, und freue mich sehr über Preisgelder und Stipendien. Das allein wäre aber kein ausreichender Anreiz, den permanenten Ausnahmezustand eines Lebens als freiberuflicher Schriftsteller auf mich zu nehmen. Eine vielleicht naive, aber nie zur Gänze aufgegebene Hoffnung, mit dem eigenen Werk (trotz allem) etwas zu verändern oder zumindest aufzuzeigen, ist durchaus hilfreich“[19].

Die Diskontinuität der Identität ist durch die stetige Unterbrechung der Reise und des Lebens der Figuren ausgezeichnet, die auch das Selbstbewusstsein entstellt: „In meinen Träumen erschuf ich mir eine eigene Vorvergangenheit”[20]. Die Unmöglichkeit, in den USA ein Leben zu bilden, bringt eine Kritik gegen die amerikanische Unfreundlichkeit der Beamten: „[U]nd bitte, stört uns nicht mehr, wir holen euch schon, wenn es soweit ist. Langsam haben wir alle genug von euch, ihr seid eine aufdringliche Bande, deine Eltern und du. Das Leben wäre um einiges angenehmer, wenn es euch nicht gäbe”[21]. Die Familie ist auch von Amerika

[17] Ebd., S. 54.
[18] Ders., *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*, Mit einem Nachwort von Annette Teufel und Walter Schmitz, Dresden, Thelem, 2007, S. 58.
[19] Ebd., S. 121.
[20] Ders., *Abschiebung*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1995, S. 120.
[21] Ebd., S. 12.

enttäuscht, aber das Schlimmste wäre Deutschland, das Land, das nur als Provisorium betrachtet wurde[22]. Auch in der Nachkriegszeit bleibt dieses Land als Inbegriff des Antisemitismus und der faschistischen Regierung, als Gefahr für die Juden: „Aber Deutschland sei kein Land, in dem sich ein Jude eine neue Heimat aufbauen könne“[23]. Die Abschiebung bedeutet irgendwie eine Schande: „Wer einmal deportiert worden ist, bleibt sein Leben lang ein suspektes Individuum“[24].

Wie der Junge in *Abschiebung* ist auch die Figur des Romans *Zwischenstationen* auf der Suche nach einer Heimat. Wenn der Ich-Erzähler in *Abschiebung* der junge Protagonist selbst ist, wird die Geschichte in *Zwischenstationen* von einem schon erwachsenen Mann erzählt. Das Fehlen von Zugehörigkeit offenbart sich einerseits durch Transiträume („Die Emigration hatte uns von Russland nach Israel, dann nach Wien, nach Rom, wo wir monatelang vergeblich versucht hatten, ein Einreisevisum in die USA zu erwirken, dann wieder nach Wien, drei Jahre später in die Niederlande, wieder nach Israel und nun also zum zweiten Mal nach Rom geführt“[25], schließlich wanderte die Familie in die USA, muss aber nach Wien zurückkehren), und zweitens durch die sogenannten „Nicht-Orte“. Mehrmals erscheint der Bahnhof als Wartungsraum, als „non-lieux“ (wie Marc Augés behauptet[26]), als Knotenpunkt der Wege, aber er bedeutet kein richtiges Ziel. Die Fahrt mit dem Zug beschreibt das ewige Pendeln: „Seit ich denken kann, war mir das Zugfahren ein besonderes Erlebnis“[27]. Gleichzeitig aber bildet das Provisorische eine Verbindung zwischen Welten[28], d. h. zwischen äußeren Welten aber auch inneren, weil diese Stationen verschiedene Bruchstücke der Identität darstellen. Migrationserfahrung und Judentum bilden das Eigene des *Dazwischenstehens* in Vertlibs Prosa, in dem er mithilfe des „Spiegels im fremden Wort“ eigentlich die Zustände der Migranten beschreibt. Die Irrfahrt hat kein festgestelltes Ziel, aber das ist auch der Reichtum dieser Odyssee im Bereich des *Dazwischens*, des „schreiben zwischen den kulturen“: „Meine Ganzheit ist dieser Mangel. Wahrscheinlich ist das meine Chance“[29].

---

[22] Siehe Ebd., S. 28.
[23] Ebd., S. 167.
[24] Ebd., S. 174.
[25] Ders., *Zwischenstationen*, Wien, Deuticke Verlag, 1999, S. 133.
[26] Marc Augé, *Nicht-Orte*, Aus dem Französischen von Michael Bischoff, München, Beck, 2010, S. 84.
[27] Vladimir Vertlib, *Zwischenstationen*, Wien, Deuticke Verlag, 1999, S. 7.
[28] Siehe Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, 4. Auflage, Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.
[29] Vladimir Vertlib, *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*, Mit einem Nachwort von Annette Teufel und Walter Schmitz, Dresden, Thelem, 2007, S. 63.

Bibliografie

Primärliteratur

1. VERTLIB, Vladimir, *Abschiebung*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1995.
2. VERTLIB, Vladimir, *Spiegel im fremden Wort. Die Erfindung des Lebens als Literatur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2006*, Mit einem Nachwort von Annette Teufel und Walter Schmitz, Dresden, Thelem, 2007.
3. VERTLIB, Vladimir, *Zwischenstationen*, Wien, Deuticke Verlag, 1999.

Sekundärliteratur

1. AUGÉ, Marc, *Nicht-Orte*, Aus dem Französischen von Michael Bischoff, München, Beck, 2010.
2. CHIELLINO, Carmine / SHCHYHLEVSKA, Natalia (Hg.), *Bewegte Sprache. Vom ›Gastarbeiterdeutsch‹ zum interkulturellen Schreiben*, Dresden, w. e. b. Universitätsverlag & Buchhandel Thelem, 2014.
3. HABERMAS, Jürgen, *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998.
4. MÜNZ, Rainer, *Austria and its Migrants*, in Bischof, Günter / Plasser, Fritz / Pelinka, Anton / Smith, Alexander (Eds.), *Global Austria. Austria's Place in Europe and the World*, Contemporary Austrian Studies, Volume 20, New Orleans, University of New Orleans Press, 2011, S. 184-199.
5. RABINOWICH, Julya, *Vorwort. Das Unbehagen in der Migrantenliteratur*, in Stippinger, Christa (Hg.), *anthologie: preistexte 10, das buch zu en exil-literaturpreisen „schreiben zwischen den kulturen" 2010*, Wien, Edition exil, 2010, S. 7-9.
6. SCHLÖGEL, Karl, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, 4. Auflage, Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.
7. ÇAKIR, Seher, *Vorwort.'Migrantenliteratur'*, in Stippinger, Christa (Hg.), *passwort. anthologie. das buch zu den exil-literaturpreisen „schreiben zwischen den kulturen"*, Wien, Edition exil, 2007, S. 7-9.

8. STIPPINGER, Christa, *Das Schreiben der „Expatriatrii". Zur Literatur von AutorInnen mit Migrationshintergrund in Österreich. Am Beispiel der exil-literaturpreise „schreiben zwischen den kulturen"*, in Bürger-Koftis, Michaela, *Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Portäts einer neuen europäischen Generation*, Wien, Praesens Verlag, 2008, S. 121-133.

Internetquellen

1. ***, *exil-literaturpreise „schreiben zwischen den kulturen"*, Online in Internet: URL: http://www.zentrumexil.at/index.php?id=4, zuletzt aufgerufen am 12.10.2015.

2. GRATZL-PLOTENY, Susanna, *Das Interkultur-TANDEM® im Lehrgang 'Polizeiliches Handeln in einer multikulturellen Gesellschaft'*, Online in Internet: URL: http://www.tandemcity.info/formacion/de34_itt7-interkultur.htm, zuletzt aufgerufen am 12.10.2015.

3. http://www.mandelbaum.de/books/764/6945, zuletzt aufgerufen am 29.11.2015.

THE SPIRITUAL JOURNEY TOWARDS LIGHT. ANNE RICE'S CHRISTIAN FICTION

Alexandru-Ionuț Micu
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Religion has been a frequent topic in most novels, especially the present day ones. That's because in thrillers and in their movie adaptations the Church is used to develop conspiracy theories, mysterious murders, dangerous schemes or setups.
Contrasts and contradictions are useful when making a script or a novel subject. One's belief in God would be an intimate aspect in one's life. Matters of the Church used to be separate from the outside preoccupations and scandals. Today, however, exposure by all means is the best way to make money. The trick is to make the impossible possible. Authors approach any writing genre as long as it is successful to the public. Movies like "Angels and Demons" or "După Dealuri" present aggressive and murderous priests, their thirst for money and power.
Renowned author Anne Rice approached genres like erotica, horror, thriller, religious literature, the memoir. Her lifelong mission has been to find answers regarding the existence of God. She traced down Christianity up to its very beginning.
The aim of this article is to understand our need to believe in God. We have reasons why we do this. Why we summon angels, Christ or the Virgin Mary. At the same time we will find arguments why Anne Rice made significant changes regarding her faith.

Key-words: faith in God; Christianity; guarding angel; the Catholic Church; vampire.

A topic Rice was often mentioned in the media for is her faith in God. Not only did her relationship with God suffer changes throughout her life but she also kept this subject in the public eye. She always kept in touch with her fans on her latest achievements and states of mind; she's quite active on the internet. In addition, she always posted her considerations about the Church and God or she discussed these issues on TV. She's a public figure loved by many because she is open-minded and tells things to your face. Rice shares what she learns from her studying and her personal life with people all over the world.

Rice's vampires admire people's perfect imperfections, wishing they would return to their initial state and body. Destiny, however, throws them into a world of hardship and loneliness. The steps are always the same: the creator is at his victim's deathbed and he/she asks the other if he/she wishes the Dark Gift. Most likely in pain and with lack of judgement, the victim agrees and later finds himself/herself a blood drinker.

Interview with The Vampire describes the love triangle between Lestat, Louis and Claudia. Each of Rice's vampires is trapped in his/her low condition of existence. They are incomplete and that's frustrating to them. Lestat lives death to the fullest. Louis curses the day he was born into death and Claudia feels wretched, a woman stuck in the body of a school girl.

Louis, the most romantic of all the vampires, wishes he would die, since he hates his condition of existence. Like a child, he believes it's sinful to kill and drink someone's blood in order for him to survive. Louis' lifestyle seems unnatural to him and feels cursed. Owner of a Louisiana plantation at the beginning of the eighteenth century, Louis' workers and slaves grow suspicious of him and his mysterious partner Lestat. Sensitive and caring Louis drives away the people from his land and burns down the house he was living in.

Rice's inner voice are her vampires. She speaks through them in her novel and rebels against a God whom she feels betrayed her. As a result, she started to search about her birth place and created *Interview with The Vampire* which is set in the nineteenth century New Orleans. She spoke, more precisely, through curious newborn Louis who was just beginning to learn about the new world he was born to by his creator. Lestat lives death to the fullest, eager to be in the centre of attention. It is him who slowly but surely stole the show and took the leading part in Rice's *The Vampire Chronicles*. He is the in-your-face, rebel-hearted rascal who laughs at everyone and believes himself to be the world. He is opposite to Louis and his strength and stubbornness convinced Rice to let him take the narration forward. She wanted to create the impossible and build the sharply ironic, bitterly funny blonde *and grey-eyed figure.*

Set in seventeenth century France, the novel *The Vampire Lestat* tells the coming of age of the main character of *The Vampire Chronicles*. Married to a rich landowner, bored housewife Gabrielle grows fond on her youngest son Lestat. Their mutual interest on each other drives them to push away the other family members. Gabrielle convinces her husband to send Lestat to study in Paris. Mother and son communicate permanently through letters and Lestat starts a relationship with Nikolas, having Gabrielle's support. After encountering Magnus who later turns Lestat into a vampire, Gabrielle flees from her household to join her son.

In *The Vampire Armand*, the eponymous character is a tormented human who suffers a great deal and never fully recovers from the moral pain. His life is eventful and fulled with changes. As a result, Armand is a character taken into different worlds and identities, not having a choice. It is for this reason that he appears pious, lonely and mysterious.

As Andrei, he is brought up in the Russian background that denigrates the physical. This culture describes the priests who bury themselves and who eat lesser each day, expecting their death. Kidnapped from his homeland and taken as a slave, he is adopted by vampire Marius. He becomes Amadeo and is plunged into the world of Venice during the Renaissance; a period that offered a completely different approach to life. It celebrated the beauty of the art, the human body and the world. His relationship with Marius suffers great changes including Marius' rejection for Amadeo's sake. Amadeo cannot adapt to this new life and before he knows it, his adopted home is ravaged by the Children of the Darkness.

The Queen of the Damned reunites all of Rice's vampires. For, they must protect the world from destructive Akasha. The mother of all vampires wants to rule according to her mindless plan to destroy all men. Her mind stuck in ancient Egypt, where she was brought up, Akasha cannot follow what the other vampires try to prove. The group is in the twentieth century; to Marius and the rest of the vampires, who have watched the world's evolution for centuries, it is clear that people can make ends meet with no need of supernatural intervention. Together with their realizations as well as disasters due to bad decisions, history has proven that the humans have their own life cycle. It's a natural transformation from birth, an evolution of the body and mind to a slow decay and death. Alongside disappointment, desperation and loss, people have managed to create a world of their own that evolves naturally, that cannot be fully controlled.

It's funny how a particular circumstance leads someone to a revelation, to an event that will change one's life. In 1998, while doing research on Christianity, Anne Rice found out that the Jewish people survived mysteriously the murders and disasters of ages that cast upon them. Finding no explanation for such a detail, she realized there is such thing as divine intervention. It's God that is all knowing and can protect one in moments of distress.

Rice felt that dedicating a work of fiction to Christ was the one thing to do. Upon her rediscovery of faith, she wrote two books in the collection *Songs of the Seraphim.* The two works follow Toby O'Dare's evolution from a cold-hearted assassin to a fulfilled young man who found the answers to his existential crisis and thus found salvation in the Lord's hands.

An assassin paid by the government, Toby is met by a surprise immediately after killing his victim. Malchiah, a seraphim, approaches him and offers Toby a way out of darkness. Nothing's accidental and the mind works miracles. Toby knew something would happen on that very day because he had to complete a mission in the place most dear to him; a Californian hotel where he feels at ease, away from the hustle and the bustle. This way, his insecurity took its toll especially when he observed a silhouette in the darkness. It was a mysterious creature that appeared from nowhere. Malchiah appears to be from another world; his look, attitude and voice were supernatural and charmed Toby from the very start.

Toby's existence meant a continuous torment, a back and forth movement that only made him miserable. He is a murderer, certain he will pay for his sins in hell and takes revenge on God by means of his missions. That's because God took his loved ones away from him and he couldn't cope with the grief. On the other hand, in spite of the blood on his hands, he visits a little catholic church where he finds peace. He feels regrets for his deeds and thinks about past dreams that will never come true. He loved to play the lute and had a profound love for God and the Church. He wanted to become either a successful artist or a dedicated priest.

Toby's continuous murdering to quench the anger caused by his misfortune do anything but help; it keeps dragging him down until he hits rock bottom and is filled with dark thoughts. He knows what he's doing is wrong but he sees no other way out since he's cursed and a wretched soul anyway. So why change for the better if sins like his can never be forgiven? To him, there is no God in this world, not a single event or moment to confirm a heavenly presence or support.

Albeit, Toby still calls his angel. There's a voice of hope deep inside him which he uses in his darkest times. He requests help from his angel, for he didn't know how he was going to cope with killing in the room dearest to him; in the place where he would get away from it all, where he would dare to see himself a better person than he thought he was. But for this divine intervention there needed an angel of a higher status; a seraphim. Malchiah catches Toby's attention and arrives at the right time. As was expected, the Devil and Malchiah fight for Toby's soul.Once one understands the cause of any trouble, one will have the solution in front of him/her. Toby is like a fish with no water, striving to find a light in his darkened, rigid soul. This way, Malchiah takes him back in time while telling Toby's life story. Events occur in front of his eyes as Malchiah carries on, providing all the relevant details. To Toby's horror, everything happened exactly as the seraphim says; it's as if he was there all along.

Toby is taken back to 13th century in Norwich, England where the Jewish community is threatened to death by the Christians. Disguised as a Dominican monk, Toby must help jews Fluria and Meir; they are accused by Christians and the Dominicans that they murdered their daughter Lea because she entered a Christian church on Christmas evening and got baptized. Toby helps Fluria rejoin her family after hard work and heavenly miracles. His mission completed, Toby wakes up at Mission Inn in his favorite room where his incredible adventure started. He finds himself a changed person, eager to start anew, with a strong belief in the power of God.

Rice used Dickens' technique, present in many if his tales. First, the character's wretchedness is presented, then he's visited by a being from another world. A messenger that gives him a warning about the character's future prospects. The character is then taken back in time so that he/she observes both his realizations and mistakes. The climax is described in the moment of utmost pressure for the character: Gabriel Grub's attacks by the group of little devils, Scrooge's glance at his grave site, Toby's beating by his victims of the past that came back to haunt him. It is in this moment of great distress that the character wakes up to find it was all a dream; that there's always hope for the better.

Toby came a long way from an insecure, shy boy to a cold hearted murderer and finally to a courageous, clear headed young man who felt satisfied and hopeful after completing an act of kindness. Obviously, he was hesitant and scared like a child when he encountered Malchiah. He felt the same as insecure and with a low self-esteem while dating Liona. He felt he wasn't worthy of her because of his poor background. He believed he was trash and only deserved the worse. By helping Fluria and Meir, his self-esteem grew and felt good about something. People can change for the better as long as they do it with a clear purpose and take care of themselves. Nonetheless, change occurs anyway at different stages of life; one's achievement is to keep away from dark thoughts as long as possible. Clearly enough, the name "Toby O'Dare" indicates a daring, bold young man who risks everything just to feel at peace with himself.

According to the notes she makes at the beginning of the book, Rice points that angels surround children at their every step, that they love people who repent their sins and that God wants His angels to protect people.

Toby is blond and grey-eyed just like Lestat and despises God because he cannont prove His existence. This character lost God years ago and sees his boss as a god who decides who will die next. Toby also known as Lucky Fox is the messenger, the angel of death who fulfills

his god's wishes. Ironically, he soon finds himself in a divine mission alongside a real messenger of God. Toby feels he is nothing but a killing machine and finds his humane side only when he visits Mission Inn. He identifies with its peace and architecture; the building and its surroundings are like a puzzle. He feels like a puzzle, a body made up of various parts and features. He remembers his time in New Orleans where his childhood and inner pain are buried. His hometown is the same as Anne Rice's; she also passed on to him her loving of Shakespeare and the Brontë sisters. Toby feels cursed for having found a place that suits his spiritual needs and offers him peace; he feels cursed for not being let to keep this place as his secret escape. When encountering Malchiah, there's a battle in Toby's mind between God and Satan. On one hand he wants to kill himself and escape prison; on the other hand he is impressed by the stranger's loving voice and look.

Liona seemed everything Toby had ever hoped for but he had a feeling that it was to good to be true. Worries and mistrust filled up his mind, not feeling worthy of her. When discovering the bodies of his three relatives, Toby observed his mother attentively. She looked as if she were drained out of blood, like a peal, like a vampire. It is in this tragic scene that Toby loses his breach from God and His angels. The dead mother surrounded by a pool of blood is a reminder of Lestat having his neck cut by Claudia. Rice uses the image of the vampire in this particular scene to incriminate the very creature, the character by whom she lived for almost forty years. But she let go of the vampire metaphor, feeling she didn't belong to it anymore.

Toby ran away from disaster and bitter disappointment; he coped with the pain by leaving his dead family alongside his dear lute. He feels the huge burden of guilt for everything that happened. When arriving in Manhattan, the city and all of the people around seemed ghost-like. Toby's parents were alcoholics just like Anne Rice was before she gave birth to son Christopher. Rice lost her mother at a young age to alcoholism and her daughter Michelle to leukemia. Toby associates drunkenness with death; observing a drunk person, he notices the dead stare.

Toby has the opportunity to visit Notre Dame in the 13th century when the building was almost finished. He is thankful to God for this amazing experience; he realizes he must let his entire existence into the Lord's hands. It's only He that knows the nature of things, including the evil. Rosa admits there is a universal God and that she converted to Christianity for her father's sake. When discovering everything was but a dream, Toby feels he knew the only

people he loved and who mattered to him. It's heartbreaking when he realizes he won't see Fluria and her group ever again. Rice's characters want to write books about their incredible experiences and revelations. Toby knows now what matters to him and wants to share his experience with the world.

Once she regained her faith, Anne Rice wanted to write a book about the life of Jesus Christ if it's the last thing she'll ever do in this life. *Christ the Lord* includes two books based on the life of Jesus; *Out of Egypt* presents Jesus's life story from the day he is born up to the day he is twelve years old. The narrator is Jesus himself, a little boy who describes the events according to his own perception. In this novel, Jesus is introduced as a seven year-old boy brought up in a Jewish community settled in Egypt, Alexandria. Seven years before, when Mary had felt she was pregnant after the angel's message, everyone panicked since she never had sexual contact. For their own safety, Mary, Joseph and his relatives went to Bethany where they got married. Meanwhile, the three magi had foretold that Messiah will be born in Bethlehem on Christmas day. King Herod asked for them and when he learned the piece of information, he ordered his soldiers to kill all babies younger than three. Joseph and Mary ran away from their relatives' household in Bethany and hid in a kind people's manger in Bethlehem where she gave birth to Jesus. They travelled from one town to another until they established in Alexandria.

Now a seven year-old boy, Jesus performs miracles by mistake when playing with the neighboring children. Reluctant to such manifestations, the Egyptian neighbors bid the Jews to leave. Joseph and his family travel back home in Israel where they want to reach the Temple at Jerusalem to get the Holy Communion for the Easter celebration. They are met with battles, Roman soldiers killing rebels as well as innocent people. The family encounter relatives on the way and finally manage to return home in Nazareth. After five years of life loss and misery, Jesus and his family reach the Temple in Jerusalem in order to confess their sins and take the Holy Communion.

Joseph has numerous dreams in which an angel tells him what to do. He warns him to leave Nazareth when Mary is pregnant, so that they protect the baby. The angel also warns the man to leave for Israel because the time is now. Little Jesus knows he's special and is frustrated that nobody tells him about the day the he was born. He kills Lazarus with a mere thought and then resurrects him; he transforms two clay birds into real ones, he can start the rain and heal the wounded. He takes away Cleopas' illness with a profound pray and does the same when

giving a blind man his sight back. At the same time, Jesus' dreams are but evocations of real events: Herod's soldiers killing the babies, the horseman deathly injured with a spere, the Temple at Jerusalem filled with blood and people screaming everywhere. All the people's hardships and pain that he witnesses are inflicted on him. Another strong vision he has in a dream is the encounter he has with a demon that speaks badly about his origins and about his mother; the creature prides on his power and threatens he would defeat a little boy like Jesus. His mother, however, advises him wisely: *"Keep your power inside you. Guard it until your Father in Heaven shows you the time to use it. If he's made you a child, then he's made you a child to grow in wisdom as well as in everything else."* [1]

The novel's point of view resembles very much the one used in *Great Expectations*. When referring to a book she turns to when in a creative blockage, Rice admits it's usually Dickens' *Great Expectations.* It's also a book she recommends alongside *Jane Eyre* and *Wuthering Heights*. Both Jesus and Pip are little boys presenting events according to their own naive interpretation; their innocence and fright whenever they get into trouble is what made them irresistible to readers worldwide. They're unreliable and share to the reader whatever they remember or think it's relevant.

Anne Rice used to be a church going person. She went alongside family members and felt she couldn't live without God. She received religious education in an American parish with the strictness typical for Catholicism. God assured her the spiritual life she needed.

At the age of eighteen she gave up her faith because she wanted to break free from the straight jacket of rules and limits. She wanted to read books that were forbidden to her like the ones by Camus, Kierkegaard or Sartre and wanted to explore the world with its ups and downs. She was young and with a need to live life appropriately, according to her own decisions. She believed that to grow up someone had to put away God. Having given a strict religious upbringing, she had to break away and find an inner voice. Too much of anything makes anybody sick. Her loss of God was exactly like losing the one closest to your heart. She grieved over her loss for thirty-eight years, as an agnostic; a wanderer in the depths of darkness. Faith in God is a sensitive topic and it's complicated to explain it; you either believe in something fiercely or you don't. Naturally, everyone needs to confirm his/her belief and expectations in a way or another. It doesn't matter if it's about a miracle or just one's imagination. One has to believe in something, be it silly or not.

[1] Rice, Anne, *Christ the Lord: Out of Egypt*, Ballantine Books , New York, 2008, p.240.

Rice's vampires are against their life without God. Throughout *The Vampire Chronicles* these characters make ends meets in trying to get more power to mingle with the humans and copy them, to find answers whether there is or there isn't a God. An atheist may be either happy with his faith or he may be expecting a sign; something that will convince him/her that there is an energy that works for and through him/her. Not all people are open to divine experiences or to high levels of harmony like the yoga practitioners achieve. Lestat's adventures in Rice's novels take him from the powerful experience when contacting Saint Veronica's Veil to a terrifying ride in the depths of hell alongside Memnoch the Devil. Both of these experiences almost cost him his life. He exposed himself to immolation because he wanted to die; his life in death bored and proved worthless. There wasn't anything to encourage and challenge him. As an eternal undead, he leads a cursed existence.

Rice is an alter-ego of her vampires. They want God desperately and they need Him but are too proud to admit it. Inner harmony and peace is achieved when thinking positive and believing in your interior love and energy. Anything good in anyone is God. The most common misconception about God is that He's all-knowing like no one else is and has the power to do both good and evil; He takes pride on it and is able to teach anyone a lesson or to allow calamities, murders and natural disasters. But everything happens for a reason and life follows its course. One cannot find an answer for all the questions and topics like faith and God cannot be used in a discussion. Everybody has the right to believe in anything or not to believe in anything at all.

Bibliography

A. Works by Anne Rice

1. *Angel Time*, Anchor Books, New York, 2010.
2. *Called out of darkness. A spiritual confession*, Anchor Books, New York, 2010.
3. *Christ the Lord: Out of Egypt*, Ballantine Books , New York, 2008.
4. *Christ the Lord: The Road to Cana*, Anchor Books, New York, 2009.
5. *Interview with the Vampire*, Ballantine Books , New York, 2004.
6. *Of Love and Evil*, Borzoi Books, a division of Random House, New York, 2010.
7. *The Queen of the Damned*, Ballantine Books , New York, 1989.

8. *The Vampire Armand,* Random House , New York, 1998.

9. *The Vampire Lestat,* Ballantine Books , New York,1997.

B. Studies on Anne Rice and Her Works

1. Haddox, Thomas F., *Fears and Fascinations: Representing Catholicism in the American South,* Fordham University Press, New York 2005.

2. Ramsland, Katherine, *The Vampire Companion: The Official Guide to Anne Rice's The Vampire Chronicles*, Ballantine Books, New York, 1995.

AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL – "I" – WRITER – NARRATOR – CHARACTER

Valentina Iliescu
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The writing method which Alexandru George pleaded in his novels represents a weapon of capturing the public, the author having an extraordinary capacity to adapt to the time requirements, going in tune with developments in society, because the modern reader is no longer attracted to pure fiction. The reader looks for real people and not for some of them who benefits about the art of the fiction, he awaits to be debated real issues, snatches taken from reality or immediate reality, realistically played back in its norms. Novelty screen consists in the fact that the often harsh reality, surpasses current real limits. A suitable explanation for this is the story without the artistic "fireworks" of aggressive reality, as it happens in the case of novel Late in the evening (Seara târziu) and the reader is not forced to be subjugated to fiction, narratologies rules imposed by the opera itself, but through a long route to the primary literature limits, such as he faces with events direct played, without that the subjectivity being constrained by of literary norms. Referring to the reading public of the work of Alexandru George, it could be observed the trend towards the credibility and certainly not towards the authenticity.

Keywords: subjectivism, reality, credibility, originality, fiction.

Pornind de la afirmația lui Alexandru George despre romanul său *Seara târziu*, "Romanul meu înfăţişează un tablou al lumii strivite şi decimate de comunişti, dar nu anihilate: societatea veche se prăbuşise, uneori în subsoluri sau beciuri, dar continuă să existe, pentru că membrii ei erau folosiţi de noii stăpâni pentru capacitatea lor în posturi subordonate, prost plătiţi, nesiguri de ceea ce li se dădea, mereu ca o concesie ce putea fi oricând suspendată, dar având de partea lor cel puţin inteligenţa"[1], pot constata frământările lăuntrice ale autorului în legătură cu regimul comunist, care i-a și subjugat o mare parte din avântul profesional – literar.[2]

[1] Alexandru George, *Seara târziu,* Editura Cartea Românească, București, 1988, p. 23.
[22] "Pentru comunism, un regim al urii (căreia nu i se spunea niciodată aşa), cele mai simple sentimente omeneşti apăreau ca un scandal: o femeie îndrăgostită era aproape un caz patologic, oricum periculos, un bărbat în aceaeşi situaţie, nu mai vorbesc. Sechestrarea sufletelor în serviciul „cauzei" şi voinţei marilor conducători se făcea din raţiuni „ştiinţifice", nu apelându-se la sentiment; o artă care ar fi speculat aceste prea fireşti porniri umane ar fi

Romanul-jurnal, *Seara târziu*, așa cum îl prezintă și Alexandru George într-un articol al său, "*Seara târziu* a fost scris în 1988, ce-i drept din notaţiile disparate ale unui jurnal pe care l-am ţinut fără consecvenţă din 1949 până prin 1962"[3], a parcurs o traiectorie sinuoasă în vederea tiparului, astfel că o primă apariție a avut loc în 1988, mare parte din carte fiind eliminată, iar în 2006 este publicată varianta finală a cărții cu pasajele care înainte fuseseră eliminate din cauza cenzurii. Dintre toate cărțile publicate de Alexandru George, *Seara târziu* surprinde o personalitate a diaristului care nu permite să fie confundată cu cea a autorului, chiar dacă el este romanul care prezintă evenimente ce coincid cu cele ale autorului. Romanul a luat naștere prin "omisiuni, concentrare sau prin accente de interes distribuite arbitrar"[4], astfel că, așa cum menționa și Alexandru George, "mi se pare acum al eului meu autentic, dacă acest ultim adjectiv mai poate fi invocat cumva. Aş zice că, deşi stau între două oglinzi paralele, mă recunosc doar într-una"[5], iar frânturile din viața personajului sunt evenimente redate într-un procent mult mai mic, rezultat al unei priviri în oglindă a autorului și analizarea imaginii "la rece".

Confesiunea directă a unui scriitor se materializează sub forma unui jurnal, o formă caracteristică de a purta un dialog cu sine însuși născută din dorința de a se regăsi într-un anumit timp și evenimente specifice, "faptul biografic prin excelență: situația concretă în care se află omul, față de care reacționează în felul ei personal, care lasă adesea urme adânci asupra configurației operei, deoarece se constituie în experiență structuratoare a personalității".[6] Romanul *Seara târziu*, "cu încărcătură autentic biografică"[7], reflectă evenimentele trăite asigurând, astfel, prezența permanentă a autorului în text, iar acest fel de reprezentare a literaturii confesiunilor conferă cititorului o lectură a unui text artistic sincer. Jocul scriitor-narator-personaj-cititor jubilează, prin funcția catharhică, cu eliberarea eului și eliminarea granițelor impuse de literatura ficțională, dând naștere unor "file de viață".

Publicul-cititorul caută personaje reale și nu unele care beneficiază de arta ficțiunii, el așteaptă să fie dezbătute subiecte reale, frânturi preluate din realitatea imediată sau chiar viața redată în normele ei realiste. Așa se întâmplă și în cazul romanului *Seara târziu*, unde arta mărturisirii este reprezentată de evenimentul condus de un raționament descriptiv, iar arta

fost exclusă pentru că făcea apel la iraţional, de fapt, tipic omenesc." (Alexandru George, *Pentru o societate a artei*, în revista "Litere" nr. 10/2004, p. 12).
[3] *Idem, Vocație, program, destin*, în revista "Litere" nr. 6/2004, p. 16.
[4] *Ibidem.*
[5] *Idem, Litere și clipe*, în revista "Litere" nr.11-12/2006, p. 14.
[6] Ștefan Augustin Doinaș, *Măștile adevărului poetic*, Cartea Românească, București, 1993, p. 306.
[7] Alexandru George, *Bogați, mai bogați, încă mai bogați*, revista "Litere" nr 3/2006.

scrisului este condusă spre luciditate. În roman, autorul alege să prezinte întâmplări extrase din bagajul vieții, fără a prelucra artistic, literar episoadele și fără a interveni cu sugestii fictive. Modalitatea pe care o alege Alexandru George în reprezentarea romanului dă valoare operei, deoarece prioritar nu mai este estetismul, ci exactitatea cu care sunt prezentate împrejurările, personajele și întâmplările prin care trec acestea în neantul istoric. Așa cum Istoria literaturii caută să găsească documente care să ateste aspecte din viața unor scriitori, astăzi documentele se regăsesc în marele capodopere ale acestor scriitori. În cazul lui Alexandru George, în spatele confesiunii personale se află un carnet al scriitorului, mai exact, acel jurnal pe care recunoaște el însuși că l-a întreținut o perioadă, iar acest fapt ajută la realizarea unei legături spirituale unitare între cel care este memorialistul și cel care este creatorul. Autorul nu poate aborda în scrierea personală memorialistă aceleași tehnici stilistice pe care le poate aplica în opera fictivă, chiar dacă opera autobiografică a fost percepută ca o modalitate egocentrică, dar și ca un proces de exprimare a trăirilor și a ideilor prin cuvinte. În ceea ce privește temerile unui autor de autobiografie, întotdeauna au fost puse la îndoială literaritatea și autenticitatea, deoarece există tendința de apelare la ficțiune, de păstrare a coerenței faptelor, care în realitatea imediată, subiectivă, nu este posibilă.

Redarea realității sub forma unei arte, ce abundă de informații atestate, urcă în rândul preferințelor publicului modern demonstrând astfel năzuința spre ceea ce reprezintă esteticul artistic general. Această nouă cerere a publicului este pentru Alexandru George o cale de ascendere spre publicul modern, unde autenticitatea acaparează romanul, dând substanță literaturii, ce devine o confesare a existenței, una de natura non-fictivă, și dovadă a evenimentului trăit. "Noua literatură" reprezentată de jurnal ține de o altă latură a interpretării, cu un alt set de semnificații și anume cel al mărturisirii, al trăirilor experimentate de-a lungul vremii, al veridicității.

Pentru ca tipul de literatură care este vizibil în romanul *Seara târziu* să fie interpretat ca un jurnal[8], trebuie luată în considerare perspectiva confesivă a autorului, astfel că, la nivel estetic, mărturisirea trebuie să fie prezentă în corpusul cărții fără intervenții ficționale, având la bază o nouă manieră tematică și stilistică. Poetica mărturisirii lui Alexandru George nu este reprezentată sub forma înlănțuirii succesive a unor evenimente, ci ele sunt prezentate conform firescului, aleatoriu; fiecare zi reprezentând un fragment ce rezumă activitatea din ziua

[8] Alexandru George specifica răspicat într-un articol din rubrica *Accente* a revistei "Litere", *În afara spiritului de negație*, nr 9/2005, că romanul *Seara târziu* este romanul "unde folosesc multe pagini dintr-un jurnal ţinut de mine încă din adolescenţă".

respectivă, însă fără o finalitate, ci fiind notate doar elementele semnificative de atunci pentru autor, ele putând simboliza piesele unui puzzle, cu o temă nedefinită, dar care oricând poate fi construit. Tehnica scriitoricească și stilistica abordată ține de dimensiunea temporală, cea a trecutului reprezentat, fără un început și un sfârșit al acțiunii, cu un fir epic fragmentar[9].

Evenimențial vorbind, în urma lecturii textului, se pot crea confuzii până la absolut între ceea ce este menționat în *Seara târziu* și ceea ce au reprezentat zilele alese din viața lui Alexandru George. Drept exemple la această afirmație stau coincidențele care fac referire la diaristul din roman și funcția pe care a ocupat-o autorul în tinerețe sau că protagonistul romanului scrie la rândul lui un roman, posibil același roman la care lucra și Alexandru George în perioada cuprinsă între anii 1957 și 1959, sau cărțile pe care le citește personajul, care corespund cu cele lecturate de însuși autorul, precum și retragerea fără voie de la Universitate, culminată de alegerea mediocră de a avea un loc de muncă plictisitor și fără viitor, văzută ca o soluție de moment, pentru a-și ascunde adevărata identitate de frica cenzurii, el – personajul – originar dintr-o familie burgheză, așa cum a fost și cazul autorului. Locul de muncă este un alt element comun pentru Alexandru George și personajul anonim din romanul său și este doar o idee ce poate trezi amintiri numai celor care au trăit în acea perioadă și poate fi considerat un mediu descris cu minuțiozitate doar pentru cei care văd un simplu cuvânt ca pe un element de evocare a amintirilor nebânuite. Căutarea continuă a sinelui protagonistului este o mască sub care se ascunde "eul" autorului, care scrie necontenit, dar care nu visează să devină scriitor, chiar situația autorului Alexandru George și drumul parcurs de el pentru a ajunge cel care ocupă astăzi un loc respectat în literatura română. Procedeul disimulării autorului în vederea creării unei confuzii legate de adevărata identitate a personajului principal ține de latura literară, imaginară a cărții, fapt care demonstrează că *Seara târziu*[10] nu este doar un document experiențial, ci, mai mult decât atât, este un produs al autorului, cu o bază atestată documentar și completată de aspectele ficționale. Această perspectivă pe care o adoptă Alexandru George este una tipică lui, minimalizând foarte mult trimiterile la realitatea politică, parcă temându-se ca nu cumva "să deranjeze" cenzura, dar această "cenzură" poate însemna propria cenzură,

[99] Fragmentarismul în literatură crează o nouă realitate conform viziunii lui Carmen Mușat, astfel că "Fragmentrismul și discontinuitatea existenţei zilnice se substituie caracterului unitar şi coerenţei epice […], imprevizibilitatea și fragmentarismul [fiind] mult mai adecvate pentru a afirma pluralitatea constitutivă a lumii decât 'iluzia realistă'." (*Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă,* Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 53, 296).

[10] În articolul ce avea să devină prefață a volumului *Litere și clipe*, Alexandru George mărturisea că *Seara târziu* a luat naștere "din maldărul de hârtie cu notații «zilnice»" în care "se configura o realitate în niciun caz suprapunându-se cu cea din romanul celălalt (*Oameni și umbre, glasuri, tăceri*), scris cu atâta încordare ambițioasă și destinat unei expresii totale". (*Litere și clipe*, în revista "Litere", nr. 11-12, 2006, p. 16)

pasajele eliminate având scopul de a face din *Seara târziu* un roman și nu un jurnal veritabil. Discreția, fără o continuitate aparte, de care dă dovadă autorul aici prin fiecare notație zilnică din jurnal este asemenea unei fotografii care imortalizează într-o fracțiune de secundă colosul experienței existențiale, cu o extraordinară încărcătură semnificativă; acest lucru justificând înclinația lui Alexandru George spre abordarea unei literaturi care are la bază realitatea combinată cu ficțiunea.

Sinceritatea unui autor în vederea redării unui text autobiografic diferă de la un caz, la altul, astfel că unele etape ale vieții sunt scrise cu atenție mult mai mare din punct de vedere stilistic, artistic, decât altele, pe care doar le menționează. Acest tip de pendulare în transcrierea accentuată sau nu a unor momente din viața scriitorului este foarte bine evidențiat și în romanul lui Alexandru George, *Seara târziu*, unde intervine scepticismul asupra comunicării adevărului, precum și asupra sincerității, element moral important în cazul unei autobiografii. La Alexandru George motivul este unul de mușamalizare a identității dintre ce a existat și ce este scris, lucru care nu este condamnabil, desigur, deoarece autobiograficul presupune reconstituire, impusă de actul transcenderii de la imediat, la ceea ce reprezintă amintirea în adâncul conștiinței, vizând discrepanța dintre istorie și narațiune. Înșiruirea problematică a episoadelor ce alcătuiesc fluxul amintirilor și procesul de selecție a acestora din punct de vedere estetic și gnoseologic evidențiază relația dintre textul autobiografic și cel ficțional, lucru care atestă caracterul operei *Seara târziu* de jurnal-roman. Ceea ce poate fi considerat sincer în cazul literaturii subiective, fidelitatea și francheța transcrierii evenimentelor, este discutabil, deoarece exprimarea propriului eu, prin actul mnemotehnic, presupune trei etape: una de selecție, una de înșiruire și alta de sistematizare. Cele trei procese pun în dificultate autorul, astfel că în cazul selectării, extragerea numai a acelor evenimente semnificative din perioada aleasă, nu presupune doar imbolduri sentimentale involuntare, ci și voluntare, tocmai din dorința de a transmite cititorului ceea ce i se pare scriitorului important, aici intervenind ficțiunea. Ficțiunea, în acest caz, implică intenționatul și neintenționatul. Intenția ține de latura psihologică și sufletească a autorului, unde pot fi cauzate omiteri involuntare a unor pasaje sau chiar suprasolicitarea lor prin menționare repetată, din cauza lipsei aprecierii lor din punctul autorului de vedere, dar care dacă ar fi fost menționate, ar fi avut o semnificație importantă pentru cititor. Acest proces mai ține și de uitare, în memorie fiind păstrate doar acele momente importante pentru eu, celelalte fiind eliminate total. În *Seara târziu*, anii aleși pentru notațiile zilnice sunt pur întâmplători, fără a avea o semnificație aparte, sunt redate evenimente lipsite

de încărcătură emoțională din viața unui tânăr prezent rareori în viața socială, de foarte multe ori alegând să se retragă în spațiul său propice creației, nu foarte incitat de legăturile sentimentale, nici de viața de familie, evenimentele fiind redate fără umor și emoții. Deși sunt aleși la întâmplare anii, 1957-1959, ei ar fi putut surprinde foarte bine tulburările sociale și politice ale societății comuniste, care au zguduit întregul popor, datorită tratamentelor impuse și de pe urma cărora însuși autorul a avut de suferit, dar, cu toate acestea, Alexandru George optează pentru o trecere în revistă uneori mai detaliată, alteori cât se poate de succintă a rutinei zilnice din viața unui tânăr, dar "memoria nu este simplă reproducere și lucrarea fanteziei începe cu actele ei. Când un memorialist declară deci a nu se abate niciodata de la norma sincerității, lucrul trebuie înțeles numai în cadrul condițiilor normale ale psihologiei omenești care dau termenului *sinceritate* o semnificație relativă."[11] De fapt, adevărata valoare a cărții nu este dată de evenimentele redate, care la prima vedere par banale, ci de semnificația acestora prin sinceritatea de care dă dovadă scriitorul. Referitor la intenționalitatea scrierii se poate observa intervenția procesului conștiinței care selectează ceea ce este omul Alexandru George și ceea ce vrea să pară omul Alexandru George, iar acest lucru nu mai vizează sinceritatea necondiționată a scriitorului în actul confesării. Legat de acest lucru, scriitorul operei *Seara târziu* are ca limită a sincerității tendința de a reduce până la absolut anumite aspecte dezonorante sau măcar de a le transpune sub o altă formă, favorabilă lui.

Seara târziu are ca temă timpul, dar aici timpul nu este doar temă, ci și un element important de reclădire a vieții în timp, astfel că aici intervine problematizarea termenului în accepția timpului în care a fost scris textul și timpul la care se referă textul. Romanul-jurnal al lui Alexandru George reconstituie o perioadă din viața sa, nesemnificativă dacă am analiza-o din punct de vedere istoric, dar semnificativă pentru autor, în plan personal. Dacă în romane, produse ale imaginației scriitorului, unde narațiunea la persoana I reprezenta o proiecție a două ipostaze ale eului, unul al prezentului – al naratorului – și unul al trecutului – al acțiunii, al personajului –, în romanul-jurnal accentul cade pe eul autentic, care este atât al prezentului, cât și al trecutului. În acest caz și timpul redării acțiunii este instabil, astfel că notațiile din jurnal sunt ale prezentului-trecut, luând în considerare momentul în care au fost scrise. Fiind vorba de un roman-jurnal, timpul trece și de cealaltă parte a interpretării și anume, cea a trecutului-prezent, astfel că scriitorul are la dispoziția sa toată gama timpurilor verbale. Relația temporală

[11] Ion Biberi, *Note asupra esteticii romanului. Personajele*, în "Revista Fundațiilor Regle", an XII, nr. 8/1945, p. 300.

de la nivelul textului este complexă vizând cele trei ipostaze temporale: timpul experienței, timpul expresiei și timpul lecturii.

Timpul nu este doar temă și ipostază adjuvantă în reconstituirea unei perioade din viața personajului, el este și un important element de urmărire a fluxului narativ. Semnificația titlului romanului-jurnal, *Seara târziu*, este importantă, deoarece face trimitere la momentul zilei ales de către autorul jurnalului, dar și al romanului, să își noteze observațiile semnificative din fiecare zi trăită, moment-cheie ce poate permite autorului să noteze evenimentele proaspete în minte, astfel reușind să sintetizeze întreaga zi în ceea ce consideră el că este important de păstrat.

Sunt redate episoade din viața unui tânăr în primele sale zile de serviciu la un Oficiu de traduceri în zile comunismului. Tânărul duce un trai solitar, posomorât, singuratic, fără vreo legătură cu succesul editorial. Lumea prezentată este cea a Bucureștiului lipsit de taină și teamă nocturnă în care protagoniștii sunt actanți ai politicului totalitarist, care încearcă să profite de pe urma meschinăriilor acestuia. Informații de acest tip sunt redate succint și menționate sub o formă permisă în 1988 de cenzură, dar, cu toate acestea, se poate observa la nivel textual scena dual pe care joacă autorul, una incidentală, ilustrată prin frământările interioare ale acestuia, și una fundamentală, definită prin importanța artei pentru sine. Autorul furnizează foarte puține informații cititorului, fără a accentua lucruri prin eforturi temporale incomode, primând în acest sens precugetarea stilistică în detrimentul artei naratoriale, cu scop clar de specificare a evenimentelor ilustrate și nu de creare a procedeelor artistice de la nivel textual. Romanul–jurnal reprezintă varianta scrisă a unei perioada din viața lui Aexandru George, mânat de îndemânarea scriitoricească, ce constă în păstrarea ritmului firesc pe care îl dă viața scrisului.

Îmbinarea ficțiunii cu mărturisirea, redarea unui fundal autentic bucureștean din perioada comunistă cu "rețineri" auctoriale voite, conturarea schematică a personajelor care traversează opera *Seara târziu* și ascunderea identității acestora, menționate pe alocuri doar cu inițiale, precum și trimiterea la unele întâmplări banale din viața "eului" ce crează confuzie, fac din acestă carte a lui Alexandru George o dovadă clară a ceea ce a fost burghezia bucureșteană în perioada totalitarismului și efectele pe care le-a avut acesta asupra umanității. Evenimentele amintite mai sus sunt evenimente despre care nu mulți ar mai fi în stare să vorbească astăzi, iar confuzia care se crease la nivel național în rândul tinerilor dornici de a beneficia de servicii și calificări la nivel profesional, nevoiți să suporte umilirea din partea partizanilor comunismului, îi conduce pe mulți dintre aceștia să abandoneze teritoriului

național și să evadeze în necunoscut pentru împlinirea visurilor și pe unii să se adapteze la "cerințele" vremii.

Pe lângă calitatea de atestat al existenței citadine din perioada comunismului, romanul mai este și un document autentic, așa cum alte scrieri nu au dat dovadă că sunt, tocmai datorită influenței politice care a stat la baza dezvoltării literare românești din timpul totalitarismului. Așadar, romanul-jurnal sau jurnalul-roman[12] este o excepție de la normele scriitoricești, el dezvoltându-se pe baza unui tipar riguros impus de către autor: "Jurnalul din care s-a alcătuit aproape fără ştiinţa mea, *Seara târziu*, reprezintă nu doar un exerciţiu de notaţie a instantaneului, a clipelor (dacă există aşa ceva!), ci şi un gen literar la care mă îndruma orientarea gideană, accentuată în adolescenţa mea de precursori notabili, de genul lui Mircea Eliade, Anton Holban, M. Sebastian, M. Blecher, dar, în genere, de toţi maeştrii stilului confesiv, ai naraţiunii la persoana I, singura pe care o admitea Camil Petrescu (scriitorul şi teoreticianul care-mi deschisese calea spre Proust)."[13]

Ceea ce face din opera *Seara târziu* să fie și roman și jurnal este tocmai elementul comun al celor două specii literare: modul de redare și clasificare conștientă a lumii morale în care protagonistul este pus în ipostaza celui care acționează ca un considerent al autorului, permițând analizarea amănunțită. O cercetare minuțioasă a sinelui reprezintă, de fapt, reconstituirea lui până la cel mai mic detaliu. Construirea unor analize complexe și complete în această situație este favorizată de însuși autorul operei, Alexandru George, deoarece oferă o imagine din trecut a eului său în conjunctura unor evenimente trăite și asupra cărora se pot aplica norme de clasificare, așa cum și Goethe afirma în romanul său autobiografic: "Căci aceasta este tema principală a unei biografii: să descrie pe om în împrejurările vremii lui și să arate în ce măsură totalitatea lumii i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum din acestea se formează o concepție despre lume și oameni. Dar pentru aceasta se cere un lucru greu de atins: anume ca individul să se cunoască pe sine și veacul său, pe sine, în măsura în care, în orice împrejurări ar fi rămas același, veacul – ca pe unul care a dus cu sine, a determinat și a format deopotrivă pe cel ce i s-a supus sau pe cel care i-a rezistat".[14] Împletirea realului cu ficționalul care dă caracterul de roman și de jurnal operei menționate mai sus este tocmai redarea conștientă a faptelor trăite, dar care stă sub semnul povestirii, aceasta din urmă denaturând

[12] Așa cum declara însuși Alexandru George, "jurnalul nu este ceva complementar vocației romanești, este chiar romanul, pentru că poate avea virtuțile acestui gen". (*Îndreptări,* în revista "Litere" nr. 2/2006, p. 12).
[13] *Idem*, *Litere și clipe*, în revista "Litere" nr. 11-12/2006, p. 12.
[14] J. W. Goethe, *Poezie și adevăr*, tradus de Tudor Vianu, vol. I, E.S.P.L.A., București, 1958, p. 49-50.

autenticitatea celor scrise, pentru că în actul scrierii intervine uitarea, amnezia voluntară dată de motive estetice, cenzura datorată conștiinței sau moralității, fapt demonstrat în roman prin acele omisiuni făcute de Alexandru George pentru a ascunde identități sau fapte din rațiuni protectoare.

Analiza autobiograficului în accepția veridicității și neveridicității, a realului și a imaginarului, permite extragerea unor trăsături esențiale ale persoanei care scrie și despre care se scrie, oscilând între viață și literatură, între ce este mărturisire și ce este ficțiune, între granițele conștiinței și cele ale talentului scriitoricesc, între nonficționalul autobiografiei și literaritatea istoriei care se crează. Jocul pendulării planurilor crează iluzia conform căreia "omul se crează pe sine ca proces, ca o devenire, iar literatura e chiar acest proces, această căutare, această aproximare și această intuiție a «adevărului»."[15] Din *Seara târziu*, trăsăturile esențiale ale celui care scrie și care se scrie sunt legate se sociabilitate, resemnat în fața ritmului neprietenos al societății, adept al nocturnului, solitar, prezent în aspectele culturale ale mediului în care trăiește, muzică, expoziții, lansări, lectură, este prezent doar ca spectator, nu și ca actor, privind lucrurile din exterior, fără a se implica, poate de teama de a nu suporta consecințele, "Aici, în camera aceasta pe care o ocup de mai bine de zece ani, mă simt închis, de bunăvoie, întrucîtva baricadat. Nu respect programul de viață, de cînd m-am întors acasă, al celorlalți din familia mea, nu-i caut decît din obligațiile casnice. Atunci, mă folosesc doar de mica ușă care dă pe culoar; dacă aș păși tiptil, nimeni n-ar putea afla, decît prin indiscreție, dacă sînt acasă sau am ieșit"[16], așa cum face și omul Alexandru George în realitate față de regimul totalitarist, nu procalamă, dar nici nu huiduiește principiile acestuia, adoptă poziția individului neimplicat, detașat.

Luând în considerare tonul scriitoricesc al romanului, este lesne de observat faptul că detașarea emotivă a autorului este evidentă, el nu se implică emoțional în redarea evenimentelor, "eul" nu se declară nici fericit, dar nici nefericit, o atitudine ce atestă resemnarea personală în fața "lumii reci", favorizând lăsarea întunericului, în detrimentul diurnului, solitar și străin de evenimentele ce îi puteau influența ritmul. Funcția cognitivă evidențiată la nivel textual, în *Seara târziu,* cu scop de transmitere a unui anumit mesaj, de a stabili legătura dintre interior și exterior, eu – lume, face din confesiunea lui Alexandru George un mijloc de mediere în relația dintre cel care scrie și cel care este scris, astfel încât să ofere o

[15] Ioan Holban, *Literatura subiectivă*, Editura Minerva, București, 1989, p. IX.
[16] Alexandru George, *Seara târziu*, Editura Cartea Românească, București, 1988, p. 56.

mai bună cunoaștere a rolului operei în viața artistului, precum însuși scriitorul menționa publicului său: "Toţi cei care s-au dedat la viciul scrisului pot primi de la mine o concluzie, dar şi un îndemn: fanteziile nu iau naştere doar ca rezultat al travaliului coordonat al facultăţii constructive, ci şi din ce ai risipit cu alte scopuri pe hârtie: cuvinte, cuvinte, cuvinte, ba chiar şi numai litere, litere, litere, care stau mai la început, dar şi la sfârşit, după cum se vede în Biblia laică a scriitorilor".[17]

Seara târziu este cartea scrierii unei cărți, iar în acest caz, cititorul se poate gândi la arta poetică a lui Alexandru George – *Oameni și umbre, glasuri, tăceri* –, roman care se crează în paralel cu romanul *Seara târziu.* Educat în spiritul cultivării filozofiei și științei, Alexandru George marchează drumul parcurs de un scriitor prin notațiile pe care le face în jurnalul său, astfel că dezvoltarea intelectuală influențează dezvoltarea existențială. Romanul aflat sub amprentă jurnalistică este, la scriitorul bucureștean "get-beget" un discurs asupra metodei, dezvăluirea modalității de a scrie un roman. Naratorul scrie în jurnal despre cum se scrie un roman, iar aici dimensiunea proustiană este înlăturată tocmai prin cea istorică a traiului, prin divulgarea aspectelor personale care nu pot duce decât la nașterea artei prin artă, adică împiedicarea cititorului să pătrundă în universul scriitorului cu ajutorul textului, "Cealaltă ușă, cea mare, care dă în hol și ar fi trebuit să fie utilizată cu precădere, am astupat-o, am transformat-o în bibliotecă, folosindu-i cadrul de lemn ca susținător pentru rafturile cărților; fundul, adică cele două canaturi, l-am căptușit zdravăn cu Prescripțiunea acquisitivă, teza de licență a tatălui meu, susținută cu decenii în urmă la Facultatea de Drept din București, într-o vreme cînd prezumtivii laureați erau, probabil, obligați să-și tipărească lucrările de absolvire. [...] Am descoperit mai bine de o sută de exemplare aproape lipite unul de altul într-o ladă uitată, cum la noi erau destule în vechea noastră casă; le-am luat frumușel și le-am pus unul lîngă altul, de jos pînă sus, fixîndu-le pe tăbliile celor două canaturi ale ușii."[18] Efortul zilnic pe care îl face personajul pentru a evada din cotidian se rezumă la notațiile din jurnal și, cu precădere, la scrierea romanului care se află în lucru, act văzut ca un exercițiu de scriere creatoare, ce impune limita dintre scriitor și realitate.

Cu toate că autobiografia nu presupune estetizare, fiind creată la voia întâmplării, ea reprezintă astăzi un tip important în literatură. Semnficativă pentru Alexandru George, în romanul *Seara târziu,* este seria elementelor fictive, astfel că "ceea ce ilustrează autorul nu este

[17] Alexandru George, *Litere și clipe*, în revista "Litere", nr. 11-12/2006, p. 12.
[18] *Idem, Seara târziu*, Editura Cartea Românească, București, 1988, p. 56.

persoana lui completă, ci un model ideal al său, modelul care i se pare că i se potrivește cel mai bine”[19], ceea ce înseamnă că două persoane sunt supuse unui singur destin, încât “iluzia biografică o ia înaintea biografiei autentic-istorice; realitatea cedează pasul ficțiunii.”[20]

Bibliografie

1. Biberi, Ion, *Note asupra esteticii romanului. Personajele*, în “Revista Fundațiilor Regle”, an XII, nr. 8, 1945
2. Ciopraga, Constantin, *Despre jurnale și memorii*, în “Viața românească”, nr. 11, 2001
3. Doinaș, Ștefan Augustin, *Măștile adevărului poetic*, Cartea Românească, București, 1993
4. George, Alexandru, *Îndreptări,* în revista “Litere”, nr. 2, 2006
5. George, Alexandru, *Litere și clipe*, în revista “Litere”, nr.11-12, 2006
6. George, Alexandru, *Pentru o societate a artei*, în revista “Litere”, nr. 10, 2004
7. George, Alexandru, *Seara târziu,* Editura Cartea Românească, București, 1988
8. George, Alexandru, *Vocație, program, destin*, în revista “Litere”, nr.6, 2004
9. Goethe, J. W., *Poezie și adevăr*, tradus de Tudor Vianu, vol. I, E.S.P.L.A., București, 1958
10. Holban, Ioan, *Literatura subiectivă*, Editura Minerva, București, 1989
11. Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă,* Editura Cartea Românească, București, 2008
12. Popa, Marian, *Homo fictus*, E.P.L., București, 1968

[19] Marian Popa, *Homo fictus*, E.P.L., București, 1968, p. 276.
[20] Constantin Ciopraga, *Despre jurnale și memorii*, în revista “Viața românească” nr. 11/2001, p. 44.

DADA IN MANIFESTOS

Elena Monica Baciu
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Avant-Gardes manifestos not only bring a new dimension in technique but also by the presence of poetic texts or by the theories of manifest, because the manifest itself was considered a form of literature which was then developed poetically .
The efforts to achieve them, and the presence of accompanying texts, confirms the idea that if we can not speak of a new gender, at least we can say that there is a new form of the manifestos.
Dada will take these trends over but will keep up with its radicals theories suppressing the theoretic and programmatic dimension to develop the poetic one, the first dada night blending Dadaist manifestos with the reading of new works .
The manifesto is therefore a special form by its content, by the original writing by the embodiment, and Tzara considered that the poetry manifesto does not need words to express its "latent existence " .

Keywords: dada, manifesto, negation, dynamic, themes

J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis
pourtant certaines choses et je suis par principe
contre les manifestes, comme je suis aussi contre les
principes
Tristan Tzara –Manifest Dada 1918

Francois Noudelman, în opera "Avant-Gardes et modernite" prezintă opinia conform căreia manifestul devine o exigență "qvasi-obligatorie pentru instituirea unei mișcări de avangardă"[1]. De altfel la o privire mai atentă a mișcărilor care s-au dorit avangardiste , descoperim prezența manifestului : manifeste futuriste, manifeste dadaiste, suprerealiste , letriste , etc. reușind deci cu ajutorul manifestului să-și legitimeze cumva existența. Manifestul literar este o declarație publică, o scriere cu caracter oral prin care un curent literar își anunță

[1] François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette Supérieur, collection « Contours Littéraires », 2000, p.57.

liniile definitorii, caracteristicile dar și idealurile. Manifestul are ca și scop [2]oglindirea unei situații sociale, greșelile ideologiilor, diferențele dintre o doctrină și alta, dintre sistemele de valori și starea reală, găsește o nouă coerență între experiență și gândire. Manifestele avangardiste prezintă în ansamblu o dorință de ruptură cu tradiția și tradiționalul neluând în calcul ideea de retur ci mai degrabă cea de creație inedită nemaivazută, nemaiauzite, nemaiîntâlnite. Însuși termenul de avangardă împrumutat din domeniul militar în literatură, face trimitere la dorința de a se situa întodeauna înaintea a tot , de a ”căuta noutatea prin ruptură”[3]

Manifestul dada se opune celorlaltor curente literare - clasicismului, cubismului sau futurismului dar în același timp menirea sa este de a câștiga cititorul, auditoriul de partea sa, de a-l convinge totuși de necesitatea instaurării unei schimbări, deși dada susține că nici pe departe nu este aceasta intenția sa. Este în egală măsură un text teoretic care ne proiectează în lumea ideilor înfățișând anumite declarații de intenții care își găsesc o prelungire în alte și alte manifeste ce gravitează în jurul aceloraşi idei .

Nici o teorie, nici o strategie, nici o organizare, însă o preocupare pentru organizarea de evenimente ce doreau resuscitarea artei moderne și transformarea scrierii în acţiune de transă. Imensa maşină de creaţie mixează tendinţele momentului și concluzionează că totul este în toate. Găsim deci destul de greu să extragem direcțiile sau programul dadaist ce relevă din manifeste și totuși putem determina câteva constante : poezia se identifică cu viața dar și cu moartea, trecutul trebuie redus la tabula rasa, spontaneitatea eliberează viața de orice piedică și se opune filozofiei și gândirii existente, singurul principiu universal valabil este negația.

Tristan Tzara se face, așa cum spunea criticul Ion Pop „purtătorul dinamitard al acestei stări de spirit, maifestele sale sunt mărturia unei radicale negații a tradiției culturale–fie ea cea mai recentă – ajungând până la refuzul formulei însăși a dadaismului[4] »

Manifestul devine deci o formă aparte prin conţinut, prin scrisul original, prin modalitatea de realizare, Tzara considerând că poezia-manifest nu are nevoie de cuvinte pentru a–și exprima ”existența sa latentă”.

Cu cele ”*șapte manifeste Dada* ” Tzara propune evident o anti-rețetă, un anti-manifest, însă având aceleași principii de funcționare cu ale unui manifest. Batjocorind ”arta

[2] Abastado Claude, *Le manifeste Dada 1918 un tourniquet*, revista Litterature , n.39,p39-46
[3] Matei Calinescu, *Cele cinci fete ale modernitatii*, ed. Univers, Bucurest, 1995,
[4] Ion Pop ,în prefața *Tristan Tzara Șapte Manifeste DADA , Lampisterii, Omul aproximativ*, 1925-1930, ed. Univers, Bucuresti, 1996, p.11,

manifestului" a lui Marinetti, Tzara îi atribuie acestuia simplitatea unei rețete a cărui ingrediente sunt necunoscute, deci supuse hazardului, ca și rezultatul de altfel, scopul lui fiind de a vindeca lumea de stereotipii[5].

În mod natural concepția autorului nu poate fi redusă la acest cuvânt simplu dada, deşi către acesta converg toate ideile, dorim să înțelegem mai bine relația care există între Tzara , mișcarea Dada, opera și ideea (semnificația) Dada . Tentați am fi să spunem într-o manieră dadaista că totul este Dada pentru că Tristan Tzara până în ultimul moment din viața sa completează informațiile, explică și rămâne oarecum fidel acestei idei ; această idee este aceea de a contopi arta cu viața, de a accepta reducerea sensurilor la nimic fără a cere nimic în schimb.

Cele șapte manifeste sunt urmate de două texte care se dezvolta în aceeași linie și anume „cum am devenit fermecator simpatic și delicios și „ silogism colonial". Ion Pop consideară că textele scrise în Lampisterii reprezintă scurte recenzii, note critice, răspunsuri la anchete literare din aceeași epocă, adică 1917-1922. Aceste texte au pe de-o parte un caracter experimental ridicând non-sensul la nivel de arta "aici se găsește inflamația deliberata a formei aforistice" (Proclamație fără pretenție), șocul provocat de cuvinte (Manifestul domnului AA antifilozoful) dar a căror sintaxă nu a respectat întocmai rețeta pe care a dat-o pentru realizarea unui poem dadaist, rețetă care nu a fost respectată nici măcar la „realizarea pozei cu același titlu „[6].

Iar același autor conchide că manifestul creează o situație de criză de care profită pentru reinventarea și conturarea unei noi viziuni, el devine astfel(chiar dacă în cazul nostru Tzara nu o recunoaște) un act legitim de căutare a unei identități colective din care se vor hrăni direcțiile dada.

Folosind defectele unui stil publicitar polemic, dada mută elemente jurnalistice în planul dadaismului literar hărțuind parcă lumea artistică și nu numai. Se înființează un stil nou, intrigant dar atrăgător pentru publicului larg, bazat pe reclamă, pe anunţul ambiguu cu litere de o şchioapă, pe ştirea de ultimă oră falsă etc.

În manifestările veritabile dada, opera poetică se reducea la acte instantanee, poetul se depărta de orice urmă de literatură și "împrumută mijloace specifice din teatru pentru a-și lucra

[5] "*un manifeste est une communication faite au monde entier, où il n'y a comme prétention que la découverte du moyen de guérir instantanément la syphilis politique, astronomique, artistique, parlementaire, agronomique et littéraire*" Tristan Tzara, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », Dada est tatou. Tout est Dada, p.224.
[6] Abastado Claude, *Le manifeste Dada 1918 un tourniquet*, în revista Litterature nr.39, 1980, p.39-46

evenimentul”7 .Elementarul domnește iar arta poate să existe doar când nu este filozofie, construidu-se cu propriile elemente ”Să te lași infuențat de elementele de creaţie înseamnă să fi artist. Elementele de artă numai artistul le poate descoperi. Ele nu fac dovada arbitrului personal; individul nu este o entitate separată iar artistul este interpretul energiilor care formează elementele lumii ”8.

Manifestul dada 1918, citit la Zurich (sala Meise) în data de 23 martie 1918, apare în Dada 3, Zurich, decembrie 1918. Poate fi considerat absurdul în stare pură, este actul fondator al ”esteticii” dadaiste care va cunoaşte o popularizare internaţională întrucât Piccabia va veni în Elveţia să-l cunoască personal pe Tristan Tzara, iar Andre Breton îl invită în Franţa văzând în această abstractizare și absurdizare, sensul noii ere literar-artistice.

Acest manifest nu a fost scris pentru a explica burghezimii ce însemna dada, ci Tzara scrie acest manifest să-și exprime viziunea și emoția, inspirația și motivul pentru care trăiește. El arată că este omenește să nu fii în acord cu lumea așa cum este la fel de omenește să arăți cu degetul actele de ipocrizie ale societății moderne fiind cu toții o adunătură de scalvi în legalitate. Tzara refuză logica, lupta lui nu este îndreptată doar împotriva a ceea ce el numeşte ”laboratorul formal” al esteticului: artă, literatură, ci împotriva tuturor lucrurilor, inclusiv a modului ”tradiţional de viață”.

Intenția sa este de a distruge ”sertarele creierului și a ordinii sociale”, ”să mătur și să curețe”deci nevoia de schimbare este dorită în toate domeniile, instituțiile sociale dar mai ales este o luptă pentru a schimba modul de gândire al oamenilor. Este evident faptul că în primul rând îl preocupa să schimbe partea estetică însă prin faptul că el extrapolează această dorință de schimbare și în ordinea socială ni se pare că alunecă într-o sfera utopica , latura care este de multe ori prezentă în manifeste .

Aici Tzara arată cu degetul către burghezimea, care după părerea sa este singura vinovată de odiosul razboi, dar și pentru standardizarea curentelor artistice, a școlilor care se promovau și-și asigurau o siguranță în artă, afirmându-se și apoi trăgând foloasele materiale. Omul lui Tzara trebuie căutat în noroi în tranșeele războiului, fără a acorda nici un vot de încredere politicii, comunității și oricărei forme de organizare, iar pentru aceasta trebuie să-ți impui negarea oricărui principiu .

---

[7] J. Riviere, *Reconnaissance a dada* , NRF, Paris 1920 p 400-401
[8] R. Hausman, H. Arp, I. Pougny, Moholy-Nagy, *De Stijl,* no. 10, Berlin ,oct. 1921, traducere în franceză de Marc Dacy și Corrine Graber, în română traducerea noastră

Textul manifestului, presărat cu alăturări surprinzătoare de cuvinte este și el supus legii hazardului și ne trimite cu gândul la marele haos, la circul universal al începutului. Spre deosebire de celelalte curente de avangardă, dadaismul nu își propune să întemeieze o nouă școală, cu un program estetic, aşa cum era de aşteptat , ci doreşte eliberarea de sub tirania dogmelor: ” *Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alţii în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare îşi făureşte arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre şi de spasme fertile. (...) Aşa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independenţă, de neîncredere faţă de comunitate. Cei ce sunt cu noi îşi păstrează libertatea. Noi nu recunoaştem nici o teorie. Ajunge cu academiile cubiste şi futuriste, laboratoare de idei formale. Arta serveşte la acumulat bani sau la a-i gâdila pe drăguţii burghezi*?”[9]

Însă nu doar tiraniei formei i se adresează dada, ci este o luptă dusă și împotriva sensului, pentru că el contestă chiar principiul realităţii, ba mai mult doreşte căutarea armoniei celulei interne:” *En donnant à l'art l'impulsion de la suprême simplicité : nouveauté, on est humain et vrai envers l'amusement, impulsif, vibrant pour crucifier l'ennui. Au carrefour des lumières, alerte, attentif, en guettant les années, dans la forêt”*.

Negarea principiului realităţii, adică efortul spiritului pentru a ordona lucrurile după mintea sau inima umană ne trimite cu gândul la nebunie, o nebunie când nostalgică, când îndrăcită pendulând conştient între mască și mesaj provocând umorul. Sub nihilismul dadaist se întrevede totuși un proiect de revitalizare a actului creativ, acțiune ce va interveni dupa măcel: ”Ne rămâne după măcel speranța unei omeniri purificate”, într-o imagine utopică, Tzara promite o nouă dimensiune artistică. Cu o imaginaţie fără limite, dada aduce în planul artistic interjecţii, onomatopee, care sunt o imitaţie –exorcistă a maşinilor industriale, sociale și de război anulând umanul, teoretizează asupra noii tendințe din artă ”Noul pictor crează o lume ale cărei elemente sunt, în acelaşi timp, mijloace, o operă sobră şi definită, fără subiect. Noul artist protestează: nu mai pictează (reproducere simbolică şi iluzionistă), ci creează direct în piatră, lemn, fier, cositor, mase de organisme mobile care pot fi întoarse în toate sensurile de vântul limpede al senzaţiilor imediate”.

Multifuncționalitatea dadaistă este ușor de acceptat pentru că întreaga lume artistică resimțea drama iar aplicînd teoria sincronismului reușesc să reconstruiască o nouă lume

[9] Tristan Tzara, *op.cit.* Editura Univers, Bucureşti, 1996, p. 39

accesibilă tuturor , o lume naivă, de început care se confunda cu viața însăși. Dintotdeauna a existat o strânsă relaţionare între istoria artei, cea literară și cea a a umanității „ epoci diferite creează o artă diferită, are loc o acţiune de întrepătrundere a caracterului epocii cu cel al diferitelor popoare", spunea H. Wölffin10 , relaţionare pe care dorim să o evidenţiem și în cercetarea propusă prin studierea influențelor pe care programul dadaist le-a exercitat asupra diferitelor medii artistice .

Manifestul domnului AA antifilozoful, citit la Grand-Palais , Champs-Élysées în data de 5 februarie 1920 apare în revista Litttérature, n°13, mai 1920, reluat în La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine și Domnul AA antifilozoful ne trimite acest manifest, citit la Festivalul Dada , Sala Gaveau, în data de 26 mai 1920, apare în revista 391, n°8,iulie1920 îl introduc în scenă pe domnul Aa filozoful.

Odata cu crearea acestui personaj intrăm în cecul vicios în care elementele se suprapun și se identifică într-o oarecare masură. Tzara l-a creat pe domnul Aa sau domnul Aa este creatorul? pentru că și unul și altul crează opere semnate cu numele celuilalt. Acest domn devine dublul autorului: proprietar al unei mic intreprinderi, fabricant de produse manufacturiere, este deopotrivă fabricant și de teorii savante, a unor produse dada deci. Descris banal într-o cameră de hotel, el cunoaște solitudinea și plictisul dar și plăcerile vieții, alte ipostaze îl arată amator de pictură și organizator de expoziții , plătitor de taxe , așteptându-și scrisorile ,deci dominat de „viața organică „[11]

Filozofia învechită este considerată sclerozată și domnul " Aa antifilozof Eu-tu afirma din ce în ce mai mult că fără aripi fără dada el este cum este ce vreți voi, el își uită picioarele și vocea în pat, uită uitarea și devine inteligent", iar vechile idei sunt"sperma artificială obținută prin mijloace ușoare".Tot el, explorează gândirea primitivă în stare gazoasă adică într-o imagine care se definește conluzionând că nu vom mușca niciodată destul de tare din propriul creier".

Apoi Tzara dorește instaurarea a ceea ce critica literară a numit Aa-ism, un fel de solipsism[12]de care nimeni și nimic nu se poate atinge; Aa-Tzara dorind doar manifestarea elementarului chiar dacă dă naștere la antinomii. Adversar al filozofiei ce se mulțumește ca dadaistul „să nu știe să scrie , să citească sau să gândească" dl Aa are o gândire filozofică

[10] H.Wölffin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Ed. Meridiane, București, 1968, p.23.
[11] Henri, Behar în Tristan Tzara, *DADA EST TATOU TOUT EST DADA*, Flammarion, Paris,1996, p19
[12] SOLIPSÍSM s. n. Concepție filosofică idealist-subiectivă potrivit căreia singura realitate ar fi eul, conștiința individuală, întreaga lume exterioară existând numai în această conștiință. – Din fr. solipsisme.

proprie „ Dacă există un sistem în lipsa sistemelor –cel al proporților mele-eu nu-l voi aplica niciodată.”[13]

Viața i se pare acestui filozof totuși ceva atractiv nu este bântuit de gânduri sinucigașe, pentru că predă gândirea și acțiunea spontanului fiindcă dadaul este în căutarea bunătății pure a oamenilor. El a făcut o descoperire interesantă că „tot ceea ce face este producție, vibrație vizuală și sonoră și pentru acest motiv merită atenția oamenilor”[14]revenind iarăși și iarăși asupra imaginii în care el orchestrează circul universal antifilozofia sa.

Pe de-o parte, așa cum am văzut mai sus Tzara se declară împotriva oricărui formalism literar, dorind reducerea la tabula rasa a manifestărilor artistice , însa în mod paradoxal se servește de manifest pentru a ajunge acolo unde își dorește folosindu-se deci de o formă consacrată de discurs. Retorica pragmatico-dogmatică a manifestului este aici înlocuită de o retorica batjocoritoare, nihilistă care perturbează ordinea internă , care ironizeaza dar și se autoironizează.

Ba mai mult pentru început îl și prezintă ca atare având afișe-program care anunțau evenimentele făcându-se astfel înțeles de către public. Pentru difuzarea lui în toate mediile vizate Tzara recurge la mai multe metode : spectacolul de scandal, publicarea în reviste destinate publicului cosmopolit de intelectuali , iar pentru a se asigura că informația va ajunge acolo unde trebuie propune pentru revista Dada 3 două ediții , una ce costa 1,5 franci ,iar alta mult mai scumpă de 20 de franci cu gravuri de Janco și sculpturi de H. Arp

Deci pentru el, în ciuda reticențelor era important să se prezinte ca un purtător de cuvânt a noii mișcări iar un alt obiectiv era ca mesajul să ajungă acolo unde trebuie, solicitându-i pe cei care dorea să-i transforme încet în adepți.

Facând parcă un pariu cu negația , Tzara refuză tot presărându-și textele manifestelor cu multă negație din care am reușit să reperăm elementele obișnuite gramaticale prin folosirea elementelor ”ne …jamais”, ” ne ….pas”, ”ne …plus”, negația lexicală ”personne”, ”rien”, dar și prin adăugarea unor atribute negative cuvintelor : non non-moi sau non-plus-ultra, anti Antipyrine, antidogmatisme, antiphilosophe,etc. Folosirea oximoronului amplifică nihilismul manifestelor punând pe picior de egalitate termenii de genul : ordre=desordre, moi=non-moi, affirmation =negation .

[13] Tristan Tzara, idem, p19
[14] Henri, Behar, op. cit. p23

Textele manifestelor lui Tzara nu trebuie înțelese doar din perspectiva programatică , acesteia i se adaugă dimensiunea poetică , cea care le apropie foarte mult de textele poetice produse în această perioadă , ele se asociază așa cum a observat Ion Pop într-o ”cadență specifică a poeziei și imagini caracteristice”[15], la care se adaugă limbajul ”oratorului ce-și asumă discursul ca pe o experiență proprie, o angajare personală, un mod de a-și trăii ideile”[16]

Bibliografie

1. TZARA, Tristan, *Sept manifestes Dada*, Éditions du Diorama, Paris, 1924
2. BEHAR, Henri, în Tristan Tzara, DADA EST TATOU TOUT EST DADA, Flammarion, Paris,1996,
3. BOLDEA, Iulian, *Dimensiuni critice*, Editura Universității „Petru Maior”, Târgu. Mureş, 1998
4. BOLDEA, Iulian, Simbolism, modernism, tradiţionalism, avangardă, Editura Aula, Braşov, 2002.
5. BOLDEA, Iulian, *De la Modernism la postmodernism*, ed.Universității, Tg. Mureş, 2011
6. BUOT, Francois, Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluţia Dada, Editura Compania, Bucureşti, 2003.
7. HUGNET, Georges, *L'aventure dada*, ed Senghers , Paris, 1971
8. POP, Ion, *Din avangardă spre ariergardă*, Editura Vinea, Bucureşti, 2010
9. POP, Ion, *La Réhabilitation du rêve : une anthologie de l'Avant-garde roumaine* , Editeur ICR-EST, Bucarest, 2006
10. RIVIERE Jacques,în « Reconnaissance à Dada », *La NRF*, 1er août 1920
11. RICHER Hans, *Dada Art et Anti-Art*, éditions de La Connaissance, Bruxelles, 1965
12. SCARLAT, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, vol. III, Momente și sinteze, Editura Minerva, 1986

[15] Ion Pop ,Ibidem
[16] Henri Behar, note în *Tristan Tzara, Oeuvres Completes*, tome1, Paris,Flammarion, 1975, p.697

PATTERNS OF DISMEMBERED IDENTITY IN TONI MORRISON'S THE BLUEST EYE

Maria-Magdalena Făurar
PhD, University of Craiova

Abstract: Toni Morrison's The Bluest Eye commandeers the merits of an ideologically intricate narrative that fosters brutally natural instincts, manifesting themselves through both internalized and externalized racism, distorted identity, absurd patterns of social hegemony that trigger and fuel a regime of explicit and absurd ideologies that seem eager to define and defile the racial dynamics of Homo Sapiens peer bonding, setting everything against a strong and truthful backdrop of trauma and intense psychological suffering. This paper aims at establishing how arbitrary misrepresentations of the concepts of beauty and identity can lead to intense spiritual misery, volatile segregation, sexual violence and confusion, and ultimately definitive madness generated by the intrinsic inability to achieve impossible standards and objectives of happiness.

Keywords: identity, beauty, conflict, confusion, imagery.

The structural balance of the novel is heavily reliant on the victimization of innocents stemming from the seemingly unstoppable and indiscriminate juggernaut of racism which not only marginalises but also tears individuals asunder. Love and affection stand as unattainable paradigms of prohibited humanity since society is not a vector of unity but a matrix of separation and humiliation. Morrison's characters are ostracised, crushed, taught to hate the very idea of their individual self, forced to function

In a world defined by its blackness and by the surrounding white society that both violates and denies it. The destructive effect of the white society can take the form of outright physical violence, but oppression in Morrison's world is more often psychic violence. She rarely depicts white characters, for the brutality here isles a single act than the systematic denial of the reality of black lives. (Davis, 1990: 7).

Aesthetic principles are brought into focus as Toni Morrison utilizes one of the novel's central characters, Claudia, whose narrative voice is able to beautifully but tragically capture Pecola's essence of suffering, while at the same time sounding a generalized warning that

transcends the storyline structure and flows into the epistemologies of real life, referring to the dangers of crippling and debilitating social and racial environments corroborating this ensemble of negative factors with a disconcerting lack of maternal and paternal support:

She was so sad to see. Grown people looked away; children, those who were not frightened by her, laughed outright. The damage done was total. She spent her days, her tendril, sapgreen days, walking up and down, up and down, her head jerking to the beat of a drummer so distant only she could hear. Elbows bent, hands on shoulders, she flailed her arms like a bird in an eternal, grotesquely futile effort to fly. Beating the air, a winged but grounded bird, intent on the blue void it could not reach— could not even see—but which filled the valleys of the mind. (Morrison, 186)

Given the substantial amount of abuse she suffers at the hands of her mother and above all her father, it is not very surprising to see Pecola, the female protagonist, fall prey to either the indifference or the malice of animalistic strangers. She can find no solace in her fellow human beings as her mental pathology, her biological awkwardness attracts external hostility like a magnet, eliciting hatred rather than empathy, based on the instinctual mechanism that compels all animals, including man, to force the elimination and enforce the isolation of potentially maladive members, thus somehow ensuring the security and integrity of the collective genome, nipping any chance of a contagion or infestation in the proverbial bud. Internal suffering and external traumatic events formulate the perfect recipe for irreparable mental and spiritual damage and applicative displacements. The grotesque physical manifestations of her mental condition bring forth nostalgia via the more than obvious associations with a fatally wounded bird that will never again kiss the sky in exuberant beauty and hope. Her fate is sealed and the mentioning of the drum beat would suggest some sort of a musicality to her mental demise, a structurally stable dirge that is now the uncompromising soundtrack to a life without hope, forever lost in the dark valleys of the defeated mind.

Submitting to the brutally relevant realities of their literary craft, as it applies to women characters in African American literature, Toni Morrison accepts that certain aesthetic ideals

cannot be reached, being existentially alien to black people - for example, the ideal of blond beauty or the ideal enshrined in the cult of true womanhood. The racism inherent in both ideals destroys those who strive to achieve them, and the inner destruction expresses itself in the form of striving for the ideal. The standard of beauty that exalts the blond woman is

everywhere in American society. The black woman is thus, by definition, excluded from the beautiful. (Weever, 1991: 97)

The black women in *The Bluest Eye*, are constantly and systematically made victims to unattainable and elusive values of a collective conspiracy of rejection and humiliation. All sense of belonging is removed and the struggle for integration is reduced to nothing more than irrelevant movements among the quick sands of an unaccepting social hierarchy.

Pecola's fall into nothingness is not the direct consequence of some decisive event. Her descent is gradual and comes as the result of an accumulation of factors. Invisibility is an important contributor to her downfall, setting in motion inner feelings of worthlessness and inferiority complexes that prohibit her from detecting the value of her own humanity. Choosing to see herself through the indifferent blindness of other people is the equivalent of a negation of the self, and by accepting the imagery formulated by her malevolent peers she sets out on a journey that can only produce negative psychological consequences:

She pulls off her shoe and takes out the three pennies. The gray head of Mr. Yacobowski looms up over the counter. He urges his eyes out of his thoughts to encounter her. Blue eyes. Slowly, like Indian summer moving imperceptibly toward fall, he looks toward her. Somewhere between retina and object, between vision and view, his eyes draw back, hesitate, and hover. At some fixed point in time and space he senses that he need not waste the effort of a glance. He does not see her, because for him there is nothing to see. (Morrison, 2004:47)

The relational framework between Pecola and Mr. Yacobowski is heavily reliant on patterns of opposition ensuing from differentiations of race, age or gender. Even on a financial and spatial level we bear witness to a clash between pseudo-poverty and established financial stability taking place inside a spatial matrix controlled by the small business owner. This strategic advantage and the arbitrary vectors of differentiation mentioned earlier make the shopkeeper gain an aura of insipid superiority manifested through selective blindness, a status quo uncontested by the little girl who is in the desperate pursuit of visibility, blaming and tormenting herself for the narrow-minded views of someone who in all honesty should display maturity and wisdom rather than mindless and purposelessness discrimination.

Yakobowski sees Pecola as the lesser being when in fact he lacks the necessary moral prerequisites attributed to advanced versions of enlightened humanity. He is passively aggressive towards the little girl because of gregarious manifestations of instinct but also because he himself feels insecure and seeks cultural reassurance by undermining the vulnerable

yet honest openness of a pure young girl who just wants to connect on a fundamentally human level and forge some semblance of a meaningful human bond, ever so eager to share a smile or a gentle look. The world however is not built in this fashion and all that is defenseless and pure must be dragged into the vile pit of social perdition, erasing from our eyes, our minds and our so-called souls the few individuals who can actually make the world move towards a brighter, more innocent tomorrow.

Racism in the novel is not only inter-racial but also intra-racial as it is clearly evident from the treatment poor Pecola suffers at the hands of the ignorant black children who torment our defenseless protagonist:

They had extemporized a verse made up of two insults about matters over which the victim had no control: the color of her skin and speculations on the sleeping habits of an adult, wildly fitting in its incoherence. That they themselves were black, or that their own father had similarly relaxed habits was irrelevant. It was their contempt for their own blackness that gave the first insult its teeth. They seemed to have taken all of their smoothly cultivated ignorance, their exquisitely learned self-hatred, their elaborately designed hopelessness and sucked it all up into a fiery cone of scorn that had burned for ages in the hollows of their minds. They danced a macabre ballet around the victim, whom, for their own sake, they were prepared to sacrifice to the flaming pit. (Morrison, 61)

The reasons for which they engage in pathetic expressions of insult are nothing more than frail excuses, immature pretexts that actually hide a deeper, more substantial motivation that actually has nothing to do with Pecola. They pick on the girl because they need an outlet, a release from the hatred they foster against themselves, their blackness. The boys are ashamed of being who they are so they find somebody weak, a defenseless young girl who can give them some sense of empowerment, allowing them to shift some of the focus and shame in an almost ritualistic artistic expression of early human degradation. The boys' "macabre ballet" is similar to the attack protocols of hyenas in the wild, circling the wounded prey, creating a space of constricting oppression, using numerical advantage and unrelenting persistence in order to make their target tired and disoriented. Associating animalism with the behavior habits of young children signals Morrison's deep distrust in the human condition, expanding certain mental analytical protocols so as to encompass a fully functional, global human dynamic of hatred, self-hatred and exploitation.

An aesthetic rehabilitation of the myriad of subjective factors which influence and ultimately determine the perception and understanding of beauty brings into focus the conundrum that is Maureen Peal. The girl is a virtually identical replica of Pecola, with the exception that she has a lighter skin tone. This minor differentiation in melanin levels should theoretically go unnoticed, offer nothing to the general portrait of pertinent aesthetic protocols, yet it appears to make all the difference in the world:

If she was cute—and if anything could be believed, she was—then we were not. And what did that mean? We were lesser. Nicer, brighter, but still lesser. Dolls we could destroy, but we could not destroy the honey voices of parents and aunts, the obedience in the eyes of our peers, the slippery light in the eyes of our teachers when they encountered the Maureen Peals of the world. What was the secret? What did we lack? Why was it important? Jealousy we understood and thought natural—a desire to have what somebody else had; but envy was a strange, new feeling for us. And all the time we knew that Maureen Peal was not the Enemy and not worthy of such intense hatred. The Thing to fear was the Thing that made her beautiful, and not us. (Morrison, 70)

The fact that Maureen's vaguely different coloration of the epidermis makes her special is based on the reductive, false assumption shared by blacks and whites alike throughout the novel that whiteness can be equated to perfection and the whiter you are the better off you are. Morrison tries to subtly mock this mental modus operandi, placing the proverbial blame on chronotopic contextualization, but at the same time she has to acknowledge the concrete seriousness of the situation. If whites are directly interested to promote this false ideal of beauty, the author is baffled as to why black people would be so eager to embrace a doctrine that promotes and rationalizes their own inferiority. This absurd undertaking does ultimately find justification in a deep seeded inferiority complex, aggressively implemented through centuries of continuous and malignant oppression. Maureen is by no means superior to Pecola, nor is any white girl for that matter, the instrumentality of the situation is strictly related to both exterior and interior observations of beauty which originate from arbitrary social norms that have nothing to do with genetics or spiritual evolution.

Pecola's existence is dominated by angst, generated by strangers, white and black alike and exacerbated by her immediate family, by her mother and father, who instead of being her protectors become her tormentors, venting personal frustrations on what is supposed to be the fruit of their undying love for one another, generating constant pockets of spatial suffering.

Returning to social hostility we bear witness to the emergence of a mild case of agoraphobia affecting our protagonist, perhaps a simple defense mechanism designed to help avoid social entanglements by trying to steer clear of social interactions altogether, though Pecola will conclude such a course of action would be unfeasible, and meeting factors of hostility on a daily basis is sadly enough a necessary evil:

Outdoors was the end of something, an irrevocable, physical fact, defining and complementing our metaphysical condition. Being a minority in both caste and class, we moved about anyway on the hem of life, struggling to consolidate our weaknesses and hang on, or to creep singly up into the major folds of the garment. Our peripheral existence, however, was something we had learned to deal with—probably because it was abstract. But the concreteness of being outdoors was another matter—like the difference between the concept of death and being, in fact, dead. Dead doesn't change, and outdoors is here to stay. (Morrison, 19)

Linking spatial vectors of relevance to an individual's internal metaphysical condition is a blatant testimony of Morrison's belief that the localization of matter is inextricably attached to the energy impulses, the unseen forces that govern both destiny and free will. As individuals we do indeed possess free will, though that transcendent strictly human attribute is often restricted or even cancelled out by an even more powerful force: luck. To some the term may appear abstract, seen as lacking any real substance, but to the author luck is destiny, simply put it is all about being born at the right time in the right place, within the proper family environment. Any abdication from this path automatically entails a corrupted, limited existence, outside our parameters of control, forcing us to be unwilling spectators within an oppressive chronotopic regime that obligates us to accept the burden(s) of our hereditary allocations.

The novel's protagonist, Pecola is caught between a rock and a hard place. On the one side a healthy organism is designed to avoid or solve any potential dangers, and seeing how every square meter of her outside world is occupied by some generator of aggression, an agoraphobic pathology may appear as a reasonable solution. If she avoids those spaces of angst then she cannot be harmed or made to suffer in any way. Sadly enough, however, no human being is an island unto himself/herself and our genetic pre-programming does not allow us to avoid social interaction indefinitely. One instinct will override the other and our protagonist will have to re-enter the chronotopic setting designed especially for her breakdown, in perfect

tune with the astute sense of awareness which stipulates the fact that we are unable to run or hide from destiny forever seeing how life has a fairly unique way of catching up to us.

Morrison's *The Bluest Eye* clearly expands a narrative weaving which justifies the formation of identity via differential spatial and temporal delimitations. The novel however is not solely committed to this analytical direction and also explores the possibility of how a distinct individual could in fact make a strong impact on his or her milieu. This hypothesis may appear encouraging, however the author opts to focus on negative impact and consequently grants voice to Junior's mother Geraldine on this particular issue, permitting a vicious and malevolent portrayal of Pecola based on moronic personal observations and unjust generalizations:

They were everywhere. They slept six in a bed, all their pee mixing together in the night as they wet their beds each in his own candy and-potato-chip dream. In the long, hot days, they idled away, picking plaster from the walls and digging into the earth with sticks. They sat in little rows on street curbs, crowded into pews at church, taking space from the nice, neat, colored children; they clowned on the playgrounds, broke things in dime stores, ran in front of you on the street, made ice slides on the sloped sidewalks in winter. The girls grew up knowing nothing of girdles, and the boys announced their manhood by turning the bills of their caps backward. Grass wouldn’t grow where they lived. Flowers died. Shades fell down. Tin cans and tires blossomed where they lived. They lived on cold black-eyed peas and orange pop. Like flies they hovered; like flies they settled. And this one had settled in her house. (Morrison, 86)

The imagery Geraldine generates with respect to Pecola and others like her is that of a swarm of locusts invading a beautiful and fertile land only to infest it with their purulent nature. The little girl's sleep arrangements and the subsequent generalized profiling which ensues would indicate a subhuman dimension to the lives of the defenseless and destitute, revealing hatred and resentment in the mind of the observer who performs the so-called descriptive diagnosis. The girl's version of a potential imaginative space of beauty is met with arrogance and distaste, deemed trifle and relevant only to her inferior condition. Geraldine views the Pecolas of the world as destroyers of houses, people who poison and defile the very ground they inhabit and in her opinion nature itself feels an aversion towards them, refusing to sprout new life in the areas they inhabit. Though believing herself to be a righteous Christian, Geraldine takes it upon herself to deny an innocent child access into the house of God, believing our protagonist would only be "taking space" from proper children who are far more deserving

than her. The fact that shades fall down when one such child passes by a civilized household would also denote a paranoid fear of somehow being infected by the ineffable disease of the soul carried by these defeated innocents.

The pattern of affiliation is expanded in order to incorporate associations with flies, indicating a close proximity to pestilence, death and perhaps even the lord of the flies himself. Morrison allows the manifestation of such a grotesquely distorted perceptions of reality not because she agrees with the demented woman's analytical prowess, she does it out of the creative and moral imperative compelling her to expose the darkness in people's hearts, in the hope of ending the tyranny of preconceptions through catharsis and a balanced approach to life she is more than willing to share with her readership.

Pecola's path to trauma is most certainly fueled by the intrepid members of her community, but it is her mother and father who utterly crush and destroy her. Her family should provide a protective spatial district of love and hope, a buffer zone between their little girl and the harsh realities of the world, but instead they shroud her in poisonous and toxic behavior by sexually molesting her (the father), and refusing to love and support her (the mother). The father's ultimate manifestation of hatred and parental evil is closely linked to contextual spatial proximity and certain safe areas where he can reveal his monstrosity. They say a man's house is his castle, and Cholly Breedlove takes the concept of primae noctis to sickening heights by raping his daughter inside a spatial perimeter he feels he is lord of. The man is nothing more than a despicable coward who vents up decades of frustration and hatred on an innocent girl he was supposed to protect, and for some reason Morrison wants us to be aware of the time and place that made a helpless man into a faceless beast:

Afraid of running into Darlene, he would not go far from the house, but neither could he endure the atmosphere of his dead Aunt’s house. The picking through her things, the comments on the “condition” of her goods. Sullen, irritable, he cultivated his hatred of Darlene. Never did he once consider directing his hatred toward the hunters. Such an emotion would have destroyed him. They were big, white, armed men. He was small, black, helpless. His subconscious knew what his conscious mind did not guess—that hating them would have consumed him, burned him up like a piece of soft coal, leaving only flakes of ash and a question mark of smoke. He was, in time, to discover that hatred of white men—but not now. Not in impotence but later, when the hatred could find sweet expression. (Morrison, 137)

The author's decision to show how a simple young man can be turned into a fiend as a result of trauma, offers us much needed psychological insight into the birth of mental monstrosity. Breedlove may very well be an abomination, but Morrison shows us that we are not born evil, it is our surrounding environment that makes us who we are. Cholly's sexual grotesquery directed at his daughter stems from his first sexual experience decades earlier, when he had been forced to have sexual relations with a woman under the supervision of two deranged white men. Feeling utterly disempowered and emasculated, he appears to find refuge in the restorative space of his aunt's home, afraid to confront his male aggressors. His weakness drives him to allocate some blame unto Darlene, who is as much a victim as he is, and perhaps even more so, considering it was his duty to protect her. The misguided hatred he feels towards her is not successfully materialized because of the honest sense of shame he experiences every time he lays eyes upon her, however all of the filth inside him would be allowed to fester for a later time and space, rearing its ugly, deformed head through the incest which would find Pecola as a more than acceptable victim, inside what should have been a protective and nurturing chronotope.

Pauline Breedlove's utter lack of love, empathy, sympathy or support for her daughter is the consequence of her desire to swap on space for another, to be a part of the white world even if only as a meager servant. She views Pecola as an anchor around her neck, binding her to the realm of the unwanted blackness she is so eager leave behind. The incident with the pan at the white man's house where Pauline works, and the double standard of procedural interaction applied to the white girl and her own daughter is highly indicative of her dedicated allegiance to a certain pattern of spatial causality and all the subsequent existential modifiers that might ensue relevant to her respective option:

It may have been nervousness, awkwardness, but the pan tilted under Pecola’s fingers and fell to the floor, splattering blackish blueberries everywhere. Most of the juice splashed on Pecola’s legs, and the burn must have been painful, for she cried out and began hopping about just as Mrs. Breedlove entered with a tightly packed laundry bag. In one gallop she was on Pecola, and with the back of her hand knocked her to the floor. Pecola slid in the pie juice, one leg folding under her. Mrs. Breedlove yanked her up by the arm, slapped her again, and in a voice thin with anger. (Morrison, 99)

The trigger of the unfortunate accident that lets Pauline show her true colors is not "nervousness" nor is "awkwardness", it is Pecola's profound sense of defeated awareness that

she is not wanted by her mother who views her like a burden rather than a little bundle of joy. The accident is nothing more than the subconscious expression of a need for closure, a genuine desire to get powerful emotions out in the open and overtly learn the truth however painful it may prove to be. The verdict as to the true nature of Polly's maternal instincts is most definitely delivered, considering the fact that the woman is more concerned with the stains on the white girl's dress than she is with the burns that are ripping through the flesh of her daughter. There is no room for maternal sentimentality in the dare I say undead, cold and selfish heart of Pauline. The woman is nothing more than a mindless drone who would gladly see her child, her own flesh and blood torn apart by the ravages of fate if that meant an illusory better life for herself in a white world she devoutly reveres as idyllic.

The combination between external aggression at the hands of malicious strangers and the crippling impact both her parents have on her, set against the backdrop of omnipresent spatial areas of perpetual aggression provide the framework for an existential perfect storm that annihilates Pecola's frail psychological construct, thrusting her towards a maladive delusional architecture. She no longer possesses any meaningful roots, losing trust in the merits of human togetherness, forever alone forever, forever what Homi Bhabha called "unhomed":

To be unhomed is not to be homeless, nor can the "unhomely" be easily accomodated in the familiar division of social life into the private and public spheres. The unhomely moment creeps up on you stealthily as your own shadow... The recesses of the domestic space become sites for most intricate invasions. In that displacement, the borders between home and world become confused: and, uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting. (Bhabha, 1994:9)

Bibliography:

1. Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

2. Davis, Cynthia, “Self, society, and myth in Toni Morrison’s fiction”. Bloom, Harold (ed). *Modern critical views: Toni Morrison*, New York: Chelsea House Publishe, 1990.

3. Morrison, Toni, *The Bluest Eye*, New York: RosettaBooks, 2004.

4. Weever, de Jacqueline, *Mythmaking and metaphor in black women’s fiction*, New York: St. Martin’s Press, 1991.

EPISTOLARY POLEMICS BETWEEN E. LOVINESCU AND FELIX ADERCA

Mirela Alina Morar (Popa)
PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia

Abstract: This essay aims to present ideas that define epistolary polemics between E. Lovinescu and Felix Aderca, a literary controversy in the Romanian literary area during the interwar period. Indispensable component for entering in the purposes of internal and external biography, especially, the correspondence of the critic E. Lovinescu reveals "unknown aspects regarding the man, the literate and his period."[1] In the epistolary polemics between E. Lovinescu and Felix Aderca, the critc is displaying of high capacity on sustaining his points of view. Both the main topics of controversy and "the mood of the two" are concentrated in a few documents: Epistle of Felix Aderca sent to critic which takes the form of a " polemical and claimable reply; Letter-response of E. Lovinescu to F. Aderca, who personally conclude the exchange polemic, away from the public eye, and last but not least, the Misiva sent by F. Aderca. The writer F. Aderca was outraged that in the History of the literary ideology, had been "diminished the role as a pioneer of modernism, in favour of E. Lovinescu himself, and the latter was surprised about the violence of the reaction and concerned defusing it without losing your ascendancy."[2] At the same time, Felix Aderca's correspondence "has the constancy of a remarkable document of literary history,... through the summary of the main themes of the ideas controversies from the beginning of the century."[3]

Key-words: epistolary polemics, E. Lovinescu, Felix Aderca, modernism, Romanian literary area, interwar period.

Episodul polemic dintre E. Lovinescu și Felix Aderca „merită să fie rememorat, deoarece se adaugă altor câteva consemnate în istoria literară, în care sunt implicați scriitori provocați sau participanți la dueluri, în diferite momente ale carierei lor.”[4] Este o polemică ascunsă, dusă departe de ochii publicului, putem să o numim și „cordială”, cum a denumit F.

[1] E. Lovinescu, *Scrisori și documente*. Ediție îngrijită, prefață, note și indice de Nicolae Scurtu, București, Ed. Minerva, 1981, p. 5.
[2] E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*. Vol. II. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Note de Alexandru George și Gabriela Omăt, București, Ed. Minerva, 1996, p. 257.
[3] *Ibidem*, p. 257.
[4] Mircea Popa, *Identificări: contribuții și precizări documentare*, București, Ed. Palimpsest, 2012, p. 200.

Aderca relația dintre el și criticul amfitrion. Așadar, aici avem de-a face cu o polemică inedită atât prin faptul că este necunoscută, cât și prin cordialitatea ei, existând într-un final imediat o împăcare între temporarii adversarii. Faptul că schimbul de idei polemice „beneficiază de sagacitatea intelectuală a celor implicați”[5]… e este ușor de observat aici. Totodată, „sagacitatea e de o parte și de alta; condiționează dialogul, îi asigură profilul, complexitatea, ascuțișul.”[6] Asistăm la polemică „setoasă”, o enervare pe teme intelectuale, literare care a implicat o serie de energii sufletești dată fiind și relația de amiciție și respect dintre cei doi implicați în controversă. Acestea fiind spuse, în cele ce urmează vom structura studiul nostru în trei părți aflate în raport de interdependență, și anume acestea vor fi: 1. Fragmentul din *Istoria literaturii române contemporane;* 2. Epistola lui Felix Aderca, trimisă criticului amfitrion; 3. Scrisoarea-răspuns a lui E. Lovinescu, adresată prozatorului F. Aderca, care încheie schimbul polemic personal, departe de ochii publicului. 4. Misiva trimisă de către F. Aderca.

1. Fragmentul din Istoria literaturii române contemporane

Cum bine am menționat în rândurile de mai sus, acuzele adresate mentorului derivă din iritația provocată de nemenționarea, ce presupunea că i se cuvine, prin care îi este „diminuat rolul de pionier al modernismului, în profitul lui E. Lovinescu însuși,”[7] în partea intitulată: *Evoluția criticei literare*, capitol regăsit apoi, în volumul *Istoria literaturii române contemporane*. Toate acestea îl împing să aștearnă pe foaie, deloc în puține rânduri, revolta sa sufletească amestecată cu o adâncă amărăciune. Aici, E. Lovinescu face o serie de referiri la activitatea poetică simbolistă a mai tânărului său camarad, dar emite și succinte aprecieri în legătură cu lucrarea intitulată: *Mic tratat de estetică literară.* Autorul plasează studiul despre Felix Aderca la finalul capitolului închinat *Criticii simboliste*. Trecerea de la „relativitatea conceptului estetic”, la „concepția inutilității criticii”,în partea de început a studiului său, arată concluzia diletantă la care a ajuns F. Aderca. Apoi, prin opoziție inutilitate-utilitate a criticii, mentorul Sburătorului își creează discursul critic-interpretativ în defavoarea celui dintâi. Normalitatea văzută de el este aceea conform căreia este necesar ca arta să meargă mână în mână cu critica, însă cu condiția existenței obiectivității („critica propriu-zisă”). În introducerea studiului dedicat acestuia, criticul îi recunoaște „polemistului exceselor” faptul că „a fost unul

[5] F. Aderca, *Mărturia unei generații (*1929). Prefață și note de Henri Zalis, București, Ed. Hasefer, 2003, p. 5.
[6] *Ibidem*, p. 5.
[7] E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare.* Vol. II. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Note de Alexandru George și Gabriela Omăt, București, Ed. Minerva, 1996, p. 257.

dintre primii apărători ai fenomenului estetic desfăcut de toate elementele cu care, de obicei se amestecă. Pentru dânsul – adăugă el – punctul de plecare al oricărei creațiuni artistice e personalitatea artistului, iar procesul creației, diferențierea. Lupta lui esențială s-a îndreptat împotriva caracterului specificului național, a cărui existență a negat-o, pe când în realitate există o emotivitate națională, și, în cadre largi, caractere specifice naționale. Ele trebuie însă, mai întâi, circumscrise în generalitatea lor și nu verificate, cum făcea G. Ibrăileanu, în amănunt; și, în al doilea rând, trebuie considerate ca valori psihologice și estetice."[8] În acest sens, F. Aderca se întreba retoric: „Se poate vorbi… de «caracterul specific național» când opera de artă cântă numai glasul propriu al unui suflet care nu poate, care nu trebuie să se confunde cu alte suflete cântătoare?"[9] Răspunsul așteptat vine din partea criticului, cu: „Se poate vorbi, negreșit. Și însuși d. Aderca o recunoștea, în parte, în polemica sa cu Trivale, când afirma că «din moment ce, punând mâna pe condei, poetul a desenat, cu vo*rbe românești* (subl. aut.), un gând, el, prin acest simplu gând de a-și fi cristalizat sufletul în românește, nu mai poate fi un «dezrădăcinat». Limba neamurilor are în fibrele ei întreg tezaurul de emotivitate acumulat de-a lungul veacurilor și, impalpabil, între rândurile scrise românește, parfumul câmpiilor și colinelor țării acesteia.»"[10] Așadar, *„*în *Mic tratat de estetică literară*, plecând de la primatul legitim al esteticului, printr-o serie de disocieri și paradoxuri, d. Aderca a ajuns la concepția puerilității artei; plecând de la relativitatea conceptului estetic, el a ajuns la concepția desăvârșitei inutilități a criticei. Concepția relativistă a valorilor estetice implică, deopotrivă, utilitatea criticei; arta fiind o valoare evoluabilă, criticul, alături, de altfel, de artiști, ajută la determinarea acestei evoluții. Fără a fi critică propriu-zisă, adică cu garanții de obiectivitate, de multiplicitate de puncte de contact, de viziune a elementelor esențiale, de gravitate profesională, scrisă în spiritul unei singure formule estetice, militantă și parțială deci, critica lui F. Aderca a contribuit și e într-o măsură apreciabilă la deplasarea conștiinței estetice spre o nouă concepție în artă, prin mijloace mai mult de insinuare artistică decât printr-o reală atitudine critică; el a putut lucra astfel la sporirea receptivității estetice, într-o epocă în criticii profesioniști se opuneau evoluției firești."[11] Acestea fiind transcrise, rezultă că E. Lovinescu îi

[8] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937).* Postfață de Eugen Simion, București, Ed. Minerva, 1989, p. 38.
[9] Felix Aderca, *Povestea albatrosului*, în „Spre ziuă", nr. 6, din 15 aprilie 1923 *apud* E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane.* Vol. I, București, Ed. Minerva, 1973, p. 335.
[10] Polemica F. Aderca - I. Trivale „în marginea poeziei simboliste", în „Noua revistă română", XV, nr. 18, 23 martie 1914 *apud* E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*. Vol. I, București, Ed. Minerva, 1973, p. 335.
[11] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937).* Postfață de Eugen Simion, București, Ed. Minerva, 1989, p. 38.

impută slabele veleități de critic literar obiectiv, ponderat în judecățile de valoare. Se constată aici și relația de opoziție dintre „insinuarea artistică" și „reala atitudine critică."

2. Epistola lui Felix Aderca, trimisă criticului amfitrion

În continuare ne îndreptăm atenția asupra epistolei trimise de către Felix Aderca, încercând să redăm o serie de aspecte relevante. Bunăoară, adresarea este caldă, amicală: „Scumpe domnule Lovinescu" reluată de altfel la finalul scrisorii. Observăm că textul lui Aderca „are consistența unui document remarcabil de istorie literară, cel puțin prin recapitularea principalelor teme ale disputelor de idei la început de secol."[12] Revendicările sunt construite „caleidoscopic" având un conținut variat de exemple unde lui F. Aderca îi recunoaștem „natura sa coroziv-incredulă."[13] Ne permitem să-l reproducem în datele sale esențiale: „Prin origine și prin împrejurări dacă nu printr-o fericită intuiție critică, am fost printre cei dintâi care a putut scrie la noi despre Arghezi, Bacovia și Maniu, cei mai de seamă reprezentanți ai poeziei noi și despre valorile estetice pure. Am fost cel dintâi adept, fără a trece la o formulare teoretică generală – care a recunoscut (vezi polemica Felix Aderca – I. Trivale în «Noua revistă română», 1914), sincronismul fenomenelor sociale și estetice în diferitele țări ale Europei, care a menținut această idee subliniind-o și completând-o într-un studiu destul de mare din revista «Spre ziuă» (aprilie 1913) – baza științifică a acestei idei o dă în *Istoria civilizației moderne* d. E. Lovinescu în 1924 – și poate cu aceeași forță, în tot cazul o mai mare continuitate decât d. O. Densusianu, am opus urbanismului ruralismului literar. Împotriva confuziei valorilor etnice și estetice am luptat nu numai cei dintâi, dar *singur* (subl. aut.), din 1913 până-n 1926, când se raliază acestei lupte, cu tot talentul și toată armura sa cerebrală d. E. Lovinescu (*Poporanismul anacronic*, în «Sburătorul» din 1926). Nu numai în 1914, în *Noua revistă română*, dar în 1922, în foiletoanele ziarului «Lupta» - foiletoane critice în 1926 și în cercul Sburătorului – în 1923 în revista «Spre ziuă», unde apare pentru întâia oară *Homo aesteticus* și în 1925 în «Cuvântul liber», unde apare întâia oară opoziția fățișă *etnicul – esteticul* (sub. aut.), am susținut singur lupta pentru o ideea atât de impopulară și atât de periculoasă. (Atacul dat «caracterului specific» a pricinuit ruptura cu «Viața românească» - ce viitor pentru cariera literară dacă nu făceam critică estetică!)

[12] E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare.* Vol. II, p. 257.
[13] F. Aderca, *Mărturia unei generații (*1929). Prefață și note de Henri Zalis, București, Ed. Hasefer, 2003, p. 5.

Ce loc ocupă toată această activitate în *Istoria literaturii române contemporane* scrisă de E. Lovinescu, adică de singurul scriitor perfect informat și a cărui carte confirmă tocmai spirtul acestei activități de critică estetică? Această activitate atât de caracteristică *nu ocupă nici un loc* (subl. aut.). Ea e pentru istoricul nostru *inexistentă* (subl. aut.): este - conștient? – din toate momentele în care ar fi trebuit să apară, deși a *existat* (subl. aut.), deși cu alte cuvinte se impunea prin fapt. D. E. Lovinescu care pentru «prezentarea atmosferei epocii» dă loc unor papagali (Caracostea, Păltînea, Ralea, etc.) nu găsește loc să citeze *singura* (subl. aut.) obiecție din punctul de vedere al mutației valorilor estetice care se aducea atunci intercomprehesiunii lui Duiliu Zamfirescu: *Poezia nouă la Academie din Noua revistă română,* 1914 (deși d. E. Lovinescu la pagina 107 întrebuințează aproape aceleași cuvinte lipsite însă, cum e și firesc, de savoare istorică). Iar când ajunge la ultimul balast al poporanismului , «specificul național» d. E. Lovinescu, în loc să citeze obiecțiile singurului adversar în *timp* (subl. aut.), adică istoric, se citează pe sine: *Poezia nouă,* vol. 9 din *Critice, 1923, noiembrie (*nu 1921, cum din eroare s-a tipărit în *Istoria literaturii române contemporane).*

Nu voim să arătăm că d. E. Lovinescu, chiar în acest volum de *Poezie nouă* din 1923 nu este complet eliberat de confuzia dintre etnic și estetic; nu ne interesează pentru moment această problemă. Dar are o datorie elementară ca *singurul* (subl. aut.) publicist care într-un sfert de veac a făcut cu cea mai mare rigurozitate distincția dintre valori și a atacat violent *cel dintâi* (subl. aut.), cu argumente de estetică pură, iar nu de etică sau sociologie ca domnii Mehedinți și Sanielevici, «Viața românească», pentru cea mai grea erezie a ei «specificul național» să-și aibă locul firesc într-o leală *Istorie a literaturii române contemporane.* Acest publicist în lucrarea d. E. Lovinescu este absent. Discuția cu I. Trivale este lăsată pentru vol. II, unde-și pierde caracterul ei în timp, adică de element în ideologia timpului; revista «Spre ziuă» din 1923, în care au apărut cele mai scumpe opinii din 1924 ale d. E. Lovinescu – fenomenul sincronic al formelor social-artistice din diferite țări, diferențierea artei de «realități naționale», urbanism etc. – este consemnată într-o *jumătate de linie* (subl. aut.); iar «Cuvântul liber» din 1925, care a disociat pentru a doua oară (întâia oară în «Noua revistă română», 1914), etnicul de estetic – reacțiune fățișă împotriva «Vieții românești» mult mai de preț decît a d-lor Sanielevici sau Mehedinți – nici nu este citat măcar! (În aceeași lucrare domnii Pamfil Șeicaru și T. Vianu, cu două articolașe devin stâlpi de școală!) *Scumpe domnule Lovinescu,* (subl. aut.)n-am fost orbit de vanitate niciodată și n-am așteptat câtuși de puțin ca *Istoria literaturii române contemporane* să fie un monument măreț pentru spiritul estetic incoruptibil al celui ce

subscrie scrisoarea. Biruința ideii noastre care trece – cum știam de mult ce va fi – la temelia istoriei literare române, îmi ajunge. Dar o totală stârpire – mă întreb iar: voită? – a activității mele de critic atât de caracteristice mi se pare ceva atât de uluitor că, speriat, nici nu îndrăznesc să-i mai caut vreo explicație. Vă rog să mă socotiți retras din cercul Sburătorul. Spre deosebire de T. Vianu și B. Fundoianu, foști sburătoriști, nu voi uita cât datoresc cercului Sburătorului și nici nu voi insulta vreodată orele superioare petrecute acolo. Al dumneavoastră devotat, F. Aderca"[14]

Referindu-se la volumul: *Istoria literaturii române contemporane* s-a arătat luat prin surprindere și dezamăgit de omisiunea de a menționa detaliat activitatea sa de critică estetică, de către cel pe care îl socotea ca fiind „singurul scriitor perfect informat."[15]

F. Aderca avea o imagine asupra rolului criticului și a criticii, adoptată, după cum de altfel el însuși mărturisea, în urma unei cercetări sau analize prealabile. Această idee o enunțase în volumul său de portrete, interviuri și confidențe amintit mai sus: *Mărturia unei generații* (1929). În ceea ce privește capitolul *Poezia nouă* din vol. *Critice,* prozatorul F. Aderca nota într-o interogație în *Mărturia unei generații* (1929) că: „E în volumul *Poezia nouă* vreun poet a cărui însușire fundamentală să fi fost trecută cu vederea? Nu dă, oare, volumul o imagine a poeziei române contemporane? Căci în volumul al IX-lea din *Critice* e vorba nu numai de simbolism, ci de toate aspectele poeziei noastre de azi."[16] De fapt în capitolul de mai sus, *Poezia nouă,* cu subtitlul *Falsul simbolism*, E. Lovinescu opina că „n-au trecut zece ani de când o strofă ca: «Iat-o! / linia ce curge / de la umăr la picior / și se-alege, de mi-o caut / visător – / dintr-un melc și-un ton de flaut.» (*Unei femei de cretă*, publicată în «Noua revistă română», 1914)"[17]; în care, - nota criticul - prin transpunerea senzațiilor, impresia plastică era redată printr-o senzație muzicală."[18] Mai apoi, „însuși d. Aderca avea să mai scrie versuri ca: «Unde-i mâna care se dezlănțuie / Muzica prin aer, palpitând parfum.» (Sonata iubirii); în care senzația auditivă este redată printr-o senzație olfactivă."[19] În acest sens, mentorul socotind versurile poetului drept perimate în realizarea cărora s-a folosit un inventar modest de procedee stilistice și poetice, adăuga că „acum zece ani, versurile d-lui Aderca trezeau nedumerire și zâmbetul oamenilor serioși; ele ne par azi nu numai *depășite* (subl. n.) dar de o prea mare simplicitate de

[14] E. Lovinescu, *Scrisori și documente*. Ediție îngrijită, prefață, note și indice de Nicolae Scurtu, București, Ed. Minerva, 1981, p. 17-18.
[15] *Ibidem*, p. 18.
[16] F. Aderca, *Mărturia unei generații, ed. cit*, p. 174.
[17] E. Lovinescu, *Critice*, vol. II. Ediție de Eugen Simion, București, Ed. Minerva, 1982, p. 233.
[18] *Ibidem*, p. 233.
[19] *Ibidem*, p. 233.

mijloace."[20] Bunăoară, comentariile criticului nu sunt dintre cele mai așteptate, după cum de altfel poetul a observat și nu a întârziat să obiecteze în cele două epistole ale sale. În plus, E. Lovinescu îl cataloga drept reprezentant și promotor al curentului simbolist ca fiind un „spirit neliniștit, fără tradiție și deci deschis la orice înnoire, d. Aderca s-a ridicat pe baricada simbolismului; l-a susținut teoretic: și-a asimilat unele din procedeele lui: fondul i-a rămas însă intelectual." Tot în viziunea criticului amfitrion, poetul se străduiește în a „distila în mărunte și grațioase versuri, concepții filozofice", în sens diminutival, textele sale poetice fiind niște „versurele". Interpretând versurile poetului, criticul mai adăuga că în unele creații, precum în poemul *Panteism*, „Obsesia erotică e, în adevăr, o realitate de care te izbești în întreaga operă a acestui poet; nu este însă de ordin muzical; ea pare mai degrabă, produsul unei sleiri de imaginație; e o nevroză de om modern."[21] De aici, rezultă faptul că poetul ar avea o anume carență în ceea ce privește fantezia creatoare, ceea ce lesne a provocat poetului amărăciune, constituind unul dintre motivele care l-au determinat să aștearnă tumultosul inventar de obiecții și revendicări. În opinia membrului Cenaclului Sburătorul, considerațiile cu o semnificație mai puțin justă, enunțate de către mentor, au fost imboldul care l-a împins înspre polemică. Scrisul său este animat de o concepție unitară cea a obiecției, a revendicării unor acțiuni idei sau considerații critice. În plus, criticul afirmă că: „În poeziile sale din urmă (*Adagio, Sonata iubirii),* eliminând anecdota, F. Aderca s-a îndreptat din ce în ce mai mult spre simbolismul de esență pur muzicală."[22] Pe de altă parte, făcând o comparație cu versurile lui Al. Philippide, acesta din urmă este apreciat, promovat și singularizat, în defavoarea lui F. Aderca. Aici, E. Lovinescu exemplifică această idee critică prin două versuri ale poeziei *Pastel*: „Un brad bătrân mormăie în barbă / Că i-au furat culoarea-n miros nucii"; În care în chipul cel mai firesc, mirosul are culoare."[23] În continuare, E. Lovinescu apreciază că lui Al. Philippide i se datorează evoluția liricului românesc și a relativismului estetic: „Acest singur exemplu ne poate arăta progresul poeziei române dar și relativitatea valorilor estetice."[24] Așadar, comentariul operei poetice a lui F. Aderca nu este dintre cele mai pozitive și efectul nu a întârziat să apară după cum am observat și vom observa din rândurile care compun scrisoare adresate mentorului modernismului literar interbelic.

[20] *Ibidem*, p. 233-234.
[21] *Ibidem*, p. 234.
[22] *Ibidem*, p. 236.
[23] E. Lovinescu, *Critice*, vol. II. Ediție de Eugen Simion, București, Ed. Minerva, 1982, p. 233.
[24] *Ibidem*, p. 233.

În cele ce urmează vom realiza o interpretare a primei scrisori. Astfel, o primă remarcă a prozatorului ține de faptul că discuției sale cu I. Trivale îi sunt dedicate pagini doar în volumul al II-lea, din *Istoria literaturii române contemporane,* mult prea târziu în opinia sa și prea departe de momentul când aceasta s-a petrecut, diminuându-i oarecum din importanță. În acest moment, caracteristica anacronică îi este obiectată de către F. Aderca. Acesta îi consideră pe Dumitru Caracostea, Pompiliu Păltînea și Mihai Ralea drept „papagali", comparație cu rol depreciativ ce exprimă că acest gen de persoane repetă mecanic părerile, cuvintele altuia, le repetă întocmai, fără să le pătrundă în profunzimea lor. Exactitatea ideilor menționate în scrisoare rezidă din caracterul precis (avem inclusiv pagina la care este tratată o oarecare temă în discuție), doza de exemplificări reale din arena sfera literară interbelică. Caracterul de singularitate, de unicitate rezultă din arogarea dreptului de a fi singular, din omniprezența persoanei I în expresii de tipul „am fost cel dintâi", „am luptat", „singurul" etc. Din nou, observăm că oferă argumente fundamentate cu referire la publicații, articole, volume totul sub forma unei inventarieri temeinice. Este deranjat din nou de faptul că nu i se acordă îndeajuns de multă atenție, fiind insuficient amintit în volumul *Istoria literaturii române contemporane* și în acest sens își dozează toată energia în construirea unor obiecții cât mai pertinente invocate împotriva acelora care, prin indiferență, nu au făcut decât să-i șubrezească imaginea de critic, scriitor sau poet. Personalitățile vieții literare interbelice la care face referire în corespondență sunt: Pamfil Șeicaru, H. Sanielevici, T. Vianu, Ovid. Densusianu, I. Trivale. Aceștia nu sunt amintiți într-o lumină favorabilă, ci din contră, le sunt aduse numeroase acuze ce țin atât de ordin strict literar, publicistic, cât mai ales de ordin moral. Asistă la o potențare peste măsură a meritelor lor, fapt ce generează indignare în sufletul autorului *Contribuțiilor critice.* Crede că atenția neîntemeiată le este oferită atât de E. Lovinescu, cât și de ceilalți literații ai vremii, ca o considerație necuvenită. I se confesează mentorului spunându-i că nu vanitatea, ambiția neîntemeiată sau fatuitatea, l-au determinat în primul rând să aștearnă aceste cuvinte cu vădit ton și vervă polemice. Constatăm recurența uzitării timpului trecut: „a rămas", „a susținut", „a asimilat" etc. Duritatea termenilor utilizați, a invectivelor, se exemplifică prin puțini termeni ca de exemplu: „stârpire" atribuit activității sale critice, sensul fiind acela că în mod intenționat sau nu au făcut dispară idei enunțate ca rezultat al preocupării sale critice. Recurența structurii numeralului cu sens adjectival „cel dintâi" sugerează caracterul de preeminență pe care și-l atribuie, ca fiind primul ca valoare, fapt care poate însemna și o dovadă de orgoliu personal fapt imputat și de critic care credea că suferă de „personalism".

Finalul epistolei marchează o oarecare stare de dezgustare pe care nu ezită să o declare, mărturisind: „îmi ajunge!" Se confesează că trece printr-un amestec de stări de teamă și aversiune în același timp. Conchide, cu ponderație, că intenționează să renunțe în a mai frecventa Cenaclul Sburătorul, dar nu înainte de a-și exprima prețuirea eternă pentru cenaclul și revista cu același nume, locul care a contribuit decisiv la formarea sa ca literat. Această ultimă mențiune lasă o posibilitatea unei căi de reconciliere ca dovadă a unui profund respect, politețe și apreciere.

3.Scrisoarea-răspuns a lui E. Lovinescu, adresată prozatorului F. Aderca, care încheie schimbul polemic personal, departe de ochii publicului

Despre proprii oponenți E. Lovinescu considera că reprezintă „riscul asumat al celui care vrea o viață literară în stare să integreze valori, nu să le dezintegreze."[25] În continuare, ne aplecăm asupra reacției lui E. Lovinescu legat de această polemică, și iată că, într-o corespondență trimisă lui Felix Aderca, la 27 oct. 1926, îi scrie, ca răspuns unor reproșuri adunate într-o epistolă, primită cu 3 zile înainte, pe 24 octombrie: „ca răspuns unor imputări adresate de astă dată lui, personal, într-o epistolă privată, E. Lovinescu reprobă și ieșirea cu pricina, împotriva lui P. Constantinescu. - Astfel, considera criticul - «recenta d-tale scrisoare din Universul mi s-a părut că nu aderă obiectului.»"[26]

În acest sens, criticul consemna în *Jurnalul său*, în notița datată identic, următoarele: „F. Aderca îmi scrie o lungă scrisoare prin care, revendicându-și prioritate asupra ideilor din *Ist. lit. cont.* Și găsindu-și rolul netratat în cartea mea, se retrage de la Sburătorul."[27] Apoi, continua însemnările prin: „Citesc scrisoarea lui Aderca. Toți sunt împotriva lui. Izbucnire… antisemită! Aderca a scris scrisoarea după ce i s-a dat volumul la tipar!! Socoteală!"[28] E. Lovinescu este „surprins de violența reacției și preocupat s-o dezamorseze fără a-și pierde ascendentul."[29] Criticul întâmpină răbufnirea prozatorului în maniera ce urmează a fi prezentată în rândurile de mai jos, în care vom reda și părți din scrisoare. Astfel, opina acesta: „Conflictul dumitale cu d. Benevisti m-a făcut să constat că …; recenta dumitale scrisoare din «Universul mi s-a părut că nu aderă obiectului; scrisoarea ce-mi trimiți trădează aceeași stare

[25] E. Lovinescu, *Scrisori și documente, ed. cit.,* p. 17.
[26] *Ibidem,* p. 17-18.
[27] E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare.* Vol. II., p. 20.
[28] *Ibidem,* p. 20.
[29] *Ibidem,* p. 257.

de enervare și de exaltare."[30] E. Lovinescu nu va mai avea ocazia de a răspunde deoarece F. Aderca nu va face cunoscută obiecția sa. Capitolul din *Istoria literaturii române contemporane* pe care criticul i-l acordă lui F. Aderca este intitulat*: D. F. Aderca – spiritul de disociație aplicat esteticii. 2. Același spirit aplicat criticii.*

În studiul intitulat *Poezia nouă*, cuprins în volumul II din *Critice*, E. Lovinescu îl numește pe F. Aderca drept un „spirit neliniștit".[31] Autorul *Pașilor pe nisip* este de părere că observațiile înregistrate de către F. Aderca sunt determinate de pasiune, avându-și sursa în stări afective intense. Totodată, consideră că acesta nu posedă o imagine veridică a realității, a situației și din acest motiv, acuză, Remarcăm faptul că, pe de-o parte, asistăm la o răbufnire polemică construită pe argumente clare, iar pe de altă parte sunt un amalgam de consemnări care traduc acea parte temperamentală, dezamăgirea personală. Găsim interferențe ale polemicii și a pamfletului. În ceea ce privește, preponderența acestora în spațiul istoriei literare românești, se constată că „pamfletele sunt mai numeroase. Pamfletul e o specie literară. Polemica seamănă cu o instituție literară. Unul poate fi spontan, cealaltă are nevoie de condiții precise ca să se producă"[32], opinează criticul Nicolae Manolescu.m

Cu altă ocazie, E. Lovinescu delimita în articolul: *Spirit polemic-spirit pamfletar,* cele două categorii din titlu. Se consideră că există o confuzie între cele două tipuri și tocmai din acest motiv, se cuvine o lămurirea acestor concepte. Astfel, „deși conține în sine elementul viril al inițiativei personale, al luptei dure și necruțătoare, tocmai în vederea unui scop agresiv, spiritul polemic presupune liniște, stăpânire de sine, calcul și strategie, calități care, dacă nu sunt rezultatul unui temperament în adevăr excepțional…"[33] În plus, „Spiritul polemic nu se cultivă la temperaturi înalte, ci numai la temperaturi medii și chiar rece. – Și mai important, continuă acesta - Spiritul polemic are nevoie de *nerv* (subl. n.), nu însă și de *nervi* (subl. n.). Nervul are o calitate virilă, voluntară, dominantă și dominatoare; el știe ce vrea și merge la țel precis; slăbiciune feminină."[34] F. Aderca începe cu polemică, însă alunecă spre finalul textului, spre pamflet, presupunem din cauza dezamăgirii direct proporțională cu aprecierea nutrită asupra activității critice desfășurate de către mentorul modernismului, dar și cu relația cordialitate dintre cei doi. Nu întâmplător, „spiritul polemic nu se consumă în larmă inutilă de

[30] E. Lovinescu, *Scrisori și documente, ed. cit,* p. 17.
[31] E. Lovinescu, *Critice*, vol. II. Ediție de Eugen Simion, București, Ed. Minerva, 1982, p. 234.
[32]Nicolae Manolescu, *Polemică, pamflet*, în "România literară", Numărul XXXVI, 5-11 martie 2003, http://www.romlit.ro/polemic_pamflet. Accesat la 5 octombrie 2013.
[33] E. Lovinescu, *Spirit polemic-spirit pamfletar,* în „Gazeta literară", an. XV, nr. 8(799), joi 22 feb. 1968, p. 3.
[34] E. Lovinescu, *Spirit polemic-spirit pamfletar*, în „Gazeta literară", an. XV, nr. 8(799), joi 22 feb. 1968, p. 3.

cuvinte și în paradă de jigniri. El are un scop precis: trezirea în cititor, în opinia publică, a unei convingeri, a convingerii lui. Pentru a și-l ajunge, îi trebuie să opereze în sânul posibilului, al verosimilului, condiția credibilității e absolut necesară. (…) Polemica nu e arma spiritelor…, ce-și subestimează adversarul, … ci o armă suplă logică. […] Spiritul pamfletar pornește din sentiment, de adresează emotivității."[35] Volumul prim din seria *Critice* (III, 51-53, 1922) aduce în discuție capitolul: *Problema pamfletului*, unde nota că: „Privim pamfletul… în genere, ca efectul lipsei de cultură; ca și lirismul direct, dar în alt sens, este expresia unui sentiment neintelectualizat. La oameni de o oarecare cultură el izvorăște totuși dintr-o eroare psihologică, eroare asupra eficacității violenței. Cuvintele n-au valoare absolută, întrucât prin uzură, ele ajung sonorități goale, de care nu legăm nici un înțeles; pentru a-și căpăta înțelesul originar, trebuie întrebuințate în mod propriu și cât mai rar. Violența verbală, ca mijloc unic de expresie a gândirii, se condamnă prin sine, deoarece abuzul îi anulează virulența. O imensă acumulare de invective nu valorează pentru mințile echilibrate, cât simpla reflecție, impersonală, dar incisivă, a unui om cumpănit."[36]

De asemenea, în aceeași ordine de idei criticul și istoricul literar Pompiliu Marcea făcând referire la opinia lui E. Lovinescu în legătură cu disocierea polemistului de pamfletar, considera că „în mod curent, spiritul critic, polemica, se confundă cu spiritul pamfletar sau de vendetă, ignorându-se distincțiile esențiale. Căci în timp ce arma principală a polemistului e demonstrația logică, cea a pamfletarului este temperamentul…În timp ce un polemist trebuie neapărat crezul, pamfletarul, de regulă nu e crezut. Polemistul veritabil urmărește adevărul, în timp ce pamfletarul urmărește persoane. O polemică e întotdeauna în serviciul culturii și aspirând să rezolve probleme, îmbogățește spiritul, în timp ce pamfletul pus în serviciul unor persoane sau grupuri irită spiritele. Polemica vehiculează idei, în timp ce pamfletul vehiculează de multe ori, bârfa și cancanurile… "[37]

Revenind la analiza pe textul epistolar, remarcăm că E. Lovinescu crede că scrisoarea primită este mai degrabă un pamflet, decât o polemică. Termenii care descriu starea temperamental-subiectivă în care se afla la acel moment sunt următorii: „enervare" și „exaltare", căci, adaugă acesta, „nervozitatea dumitale te aruncă într-o stranie eroare de personalism."[38] Aici, autorul *Paşilor pe nisip* insistă asupra temperamentului său iritabil,

[35] *Ibidem*, p. 3.
[36] E. Lovinescu, *Critice.* Vol. I. Ediție de Eugen Simion. Antologie și repere istorico-literare realizate de Mihai Dascăl, București, Ed. Minerva, 1982, p. 310.
[37] Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii,* în „Gazeta literară", anul XV, nr. 1(798), joi, 15 feb. 1968, p. 7.
[38] E. Lovinescu, *Scrisori și documente, ed. cit.*, p. 17.

imputându-i acest exces iritativ. E același temperament care îl împinge într-o eroare a gândirii: „realitățile de deformează la dumneata în chip cu totul pasional și poetic…”[39] Tot aici, acesta amintește de E. Lovinescu, despre care și acesta credea că „a dat o excelentă definiție a spiritului pamfletar. Astfel, criticul amfitrion era de părere că „Deși de esență tot critică, spiritul pamfletar nu pornește din rațiune, ci din sentiment, de substanță afectivă, nu se adresează inteligenței, ci emotivității; nu vrea să convingă, ci să miște. Pornit dintr-o stare sufletească de exaltare, nu cunoaște argumentația, logică, verosimilitatea, nuanța: ignorând spiritul de finețe, procedează prin afirmații masive, globale, fără respectul adevărului. ”[40]

Acesta consideră că textul epistolar trebuie să apară în văzul lumii, să fie cunoscut de ceilalți: „Cum obiecțiile ce-mi aduci n-au un caracter confidențial, ci public, aștept să le văd, la «Adevărul literar», pentru a le putea răspunde: în ceea ce mă privește, eu îți voi citi scrisoarea în ședință pentru a se afla cu un moment mai curând că te-am prădat.”[41] La acuza conform căreia critica sa ar sta sub semnul subiectivismului, criticul exclude în totalitate acest lucru, contraargumentând astfel: „Dar nu ți-ai zis, probabil, că eu nu fac decât operă de istoric, că nu revendic nimic pentru mine, că numai rezum mersul ideilor în are n-am avut nici o parte, și că, în aceste condiții, am toate garanțiile de obiectivitate.”[42] Consideră că e o etapă de criză, dar e una pasageră: „Cred că aparține unei faze critice.”[43] În altă ordine de idei, îi recunoștea rolul său de observator istoric și critic. Îl asigură de prietenia dintre ei: „cum sentimentele mele nu se alterează, nădăjduiesc că vei veni reveni la o mai justă percepție a realității, pentru a-ți regăsi pe vechiul dumitale prieten care, chiar când te fură, te prețuiește.”[44] Și de această parte a baricadei se precizează faptul că E. Lovinescu este criticul amfitrion care i-a deschis ușa spre afirmarea sa, exista o strânsă relație de cordialitate bazată pe sinceritate și loialitate, apreciate de cel dintâi. Iar cenaclul Sburătorul și revista cu același nume constituie o rampă de lansare și de afirmare a talentelor. În rândurile următoare, autorul *Memoriilor* îl temperează, spunându-i că în volumul următor îi va acorda o doză mai mare de atenție „Ce am crezut despre dumneata a rămas pentru volumul II, dar nu am depășit-o înainte: rolul dumitale e cordial, deși, conform părerilor mele, exprimat. (…) Pentru a te liniști asupra datelor, te previn, că, dacă *Poezia nouă*[45] a apărut în 1923, cele ce spun la locul citat, pagina 169 au fost tipărite mai întâi în «Sburătorul»

[39] *Ibidem,* p. 17.
[40] Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii,* în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1(798), joi, 15 feb. 1968, p. 7.
[41] E. Lovinescu, *Scrisori și documente, ed. cit*., p. 17.
[42] *Ibidem,* p. 17.
[43] *Ibidem,* p. 17.
[44] *Ibidem,* p. 17.
[45] Studiul intitulat *Poezia nouă* este cuprins în volumul II din *Critice.*

1921, așa cum se citează de mine. Și în privința ideilor dumitale, îmi iau obligația de a-ți consacra un volum."[46] Exclamativ, în finalul scrisorii își exprimă părerea de rău pentru că s-a ajuns la o astfel de situație tensionată a relațiilor dintre cei doi literați, ceea ce arată pentru încă o dată faptul că nu de puține ori pe arena literară, activitatea care cultivă literele, lumea literară, poate da naștere orgoliilor de unde nu mai este decât un singur pas până la aruncarea în luptă.

4. Misiva trimisă de către F. Aderca

În scopul temperării situației, Felix Aderca, îți reia punctul de vedere în următoarea misivă datată, 27.10. 1926, care vine să încheie această polemică epistolară. În plus, acesta aduce o serie de obiecții suplimentare, exemplificate cu claritate, structural, în prima parte a textului. Structura organizatorică a scrisorii este următoarea: în primă instanță are loc enumerarea acelorași obiecții ca în cea anterioară, la care urmează să adauge alte exemple în care consideră că a fost interpretat într-un mod depreciativ; după care, își îndreaptă atenția asupra scrisorii anterioare, încercând justificarea unor afirmații și contraargumentarea altora. Observăm și diviziunea textului în alineate bine condensate cu argumente, respectiv contraargumente susținute de exemple pertinente.

În continuare se oferă textul aproape integral al scrisorii: „În scrisoarea mea precedentă am pus nu un exces de temperament, cât un exces de luciditate. (…) Astfel că n-are importanță, nu interesează în scurgerea unei lupte în care fiecare moment își are semnificația lui, faptul banal că înaintea mea cu 10-50 de ani aceleași idei susținute de mine au fost emise și de alții. Sunt convins că idei de estetică pură și atitudini antipoporaniste găsim și la Arsitotel și la Sf. Augustin și chiar în … d. Ibrăileanu. Cum n-am suferit de «personalism» nici cînd ați aruncat la coș cel mai bun fragment din *Domnișoara din strada Neptun*, nici când d. Iorgulescu, după îndemnul dv., îmi asasina *Țapul* în «Sburătorul» la care totuși colaboram, nici când ați scris despre versurile cu mult mai puțină căldură decât versurile d-lui Rotică, centaurul Bucovinei, nici când după recomandația dv. Editura Ancora mi-a respins volumul II din Idei și oameni, nici când ați crezut în «Sburătorul» că *Omul descompus* e un roman «lipsit de suflet și de legile lui», nici când d. Pompiliu Constantinescu hipnotizatul, care a avut ieri și va avea *numai* (subl. aut.) idei sugerate (ieri de d. Rebreanu și de mine, azi de dv.) a scris în «Viața literară» că *Micul*

[46] E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, *ed. cit.*, p. 17.

meu tratat de estetică e o biată compilare prezumțioasă – nu aș fi suferit de «personalism», nici acum, dacă ultimul sfert de veac ar fi fost o poem, o comedie sau un roman al meu.

În scrisoarea precedentă am voit să vă spun că atitudinea mea critică în lupta pentru emanciparea valorilor estetice în România – în anumite momente precise în care această atitudine s-a manifestat caracteristic – în *Istoria literaturii române contemporane* scrise de dv. *nu există* (subl. aut.). (…) În schimb în aceeași *Istorie a literaturii române contemporane* sunt citați și amplu comentați niște ucenici și repetitori ca Păltînea, Caracostea, Ralea, Pamfil Șeicaru etc. Precum v-am scris, pricina acestei omisiuni îmi scapă; toată «inteligența», de care-mi vorbeați adesea, în această împrejurare nu-mi ajută la nimic.

Îmbogățit cu o dezamăgire mai mult, pe care nu știu de ce o savurez cu voluptate, v-am scris aceste două scrisori. Întrucât era vorba de persoana mea, care avea de la dv. pretenții de excesivă informație, nici nu mi-a trecut prin gând să aduc această dezbatere. Nu mi-ar fi îngăduit-o discreția pe care am învățat-o în cercul Sburătorul. Dacă dv. socotiți că chestiunea trebuie adusă într-o ședință, o puteți face; în acest caz puteți publica și aceste scrisori. Eu nu mai am de adăugat nici un rând și nu voi răspunde nimic. Aș fi voit ca această dezbatere, sub atâtea raporturi dureroasă, să rămână între doi oameni care s-au cunoscut ani de zile, cordial. Și n-am ținut ca această dezamăgire, strict personală, să dea dreptate și să bucure pe atâția adversari ai cercului Sburătorul, a cărui amintire îmi va fi, cu toate acestea, pururi prețioasă. Al dumneavoastră, F. Aderca”[47]

Debutul corespondenței arată că F. Aderca se disociază de faptul că ar fi afirmat că ideile critice enunțate de alții sau de E. Lovinescu i-ar fi aparținut. Stingherit de cele întâmplate, F. Aderca se aruncă în lupta în care ținta principală este contraargumentarea afirmațiilor aduse de E. Lovinescu în scrisoarea anterioară. Demontează argumentul criticului cum că mobilul acțiunilor sale ar fi un „exces de temperament”, ci din contră „un exces de luciditate”, autor al unei critici fără menajamente. Astfel, acesta nu își arogă paternitatea asupra unor idei sau a altora și este perfect conștient că predecesorii săi au avut aceeași conștiință critică, același nivel de valori critice ridicate contra poporanismului.

F. Aderca se întreabă: „Cum n-am suferit de «personalism» nici când ați aruncat la coș cel mai bun fragment din Domnișoara din strada Neptun,…” Redăm, în continuare câteva rânduri critice din *Istoria literaturii române contemporane*, unde în capitolul Poezia epică urbană, subcapitolul: *Epica „modernistă”, fantezistă, pamfletară, lirică, eseistică, pitorească*

[47] E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, *ed. cit.*, p. 18-19.

îi acordă acestuia două pagini de critică. Dintre acestea, doar 15 rânduri sunt alocate comentariului critic al romanului amintit adineauri. Astfel, consemna criticul: „Prima lucrare epică mai consistentă a lui F. Aderca, Domnișoara din strada Neptun (1921), este o lucrare aproape obiectivă, pe o temă sămănătoristă, a unei dezrădăcinări rurale într-un mediu orășenesc. Din fericire, nu e vorba de melancolia vreunui poet ardelean sau moldovean ce blestemă civilizația orașului (unde va ajunge ministru) și se dorește «la noi în sat», ci e studiul obiectiv, solid făcut, al transplantării familiei lui Păun Oproiu din Racări în mahalaua Duduleni a Craiovei și, cu deosebire, a domnișoarei Nuța, ce poartă ca o rușine a originii sale rurale porecla de „Țoapa roșcată".. Mai precis e studiul «mahalalei», nu în sensul satirei caragialești, ci al unei viziuni obiective, cu eroismul și poezia ei…Activitatea scriitorului s-a îndreptat apoi spre literatura subiectivă și impresionistă a «d-lui Aurel», în care spuma gândirii plutește deasupra genunii instinctului, ca rămășițele unei corăbii pe locul naufragiului. Am numi această literatură: ideologică, prin tot ce-i gândit în ea, prin principiul interior… (…)" Apoi, criticul adaugă că: „I-a fost, așadar, hărăzit acestui prozator inteligent, raționalist, capabil de expresie fină și de analiză, să ne creeze o literatură libertină, fără pasiune reală, dominată de o atitudine «superioară», glacială și ironică de comentator, desprins de lucrurile povestite, exprimată într-un stil ce izbutește ca prin mijloace simple și prin cuvinte clare să dea impresia de o poetică obscuritate, cernând fumuriul văl al depărtării peste situații brutale."[48]

Tânărul publicist consideră că activitatea sa, angajamentul personal, în promovarea valorilor estetice s-a desfășurat la nivel înalt, național, fapt benefic pentru întreg spațiul literar românesc interbelic. Și, cu toate acestea reconsideră că fixarea activității sale în lucrările criticului are numeroase lipsuri. Este puternic deranjat de faptul că lupta sa împotriva „Vieții românești", atitudine pe care o consideră ca fiind cea mai de seamă, nici nu este menționată în *Istoria literaturii române contemporane.*

La o privire de ansamblu asupra textului, observăm că sunt fraze lungi în care prima parte este dedicată condensării gradate, cu pricepere structurală, a tuturor revendicărilor și obiecțiilor sale. Din nou se revoltă împotriva neaprecierii sale la adevărata valoare. Realizează o inventariere calendaristică a articolelor și implicit publicațiilor care fac obiectul ripostei sale. Este vădit deranjat de faptul că este puțin amintit sau chiar deloc, în timp ce alții, așa-zise personalități sunt „plasate nefericit" și se bucură, pe nedrept, consideră acesta, de multă atenție din partea criticului în *Istoria literaturii române contemporane.* Aceștia sunt genul unor

[48] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Buc., Ed. Minerva, 1989, p. 220.

«colaboratori mediocri, diletanți și veleitari»,"[49] pe care îi numește „ucenici și repetitori" ca „Păltînea, Caracostea, Ralea, P. Șeicaru" și alții neamintiți, pe care îi menționează din nou și în această scrisoare. Astfel, tonul textului este unul polemic prin alegerea unui vocabular destul de agresiv pentru persoanele în cauză pe care le consideră nedemne pentru titlurile lor. Emite o serie de acuze în vederea combaterii toleranței acordate nemeritat pe de-o parte, și nedreptății în ceea ce-l privește pe el, pe de altă parte. Găsim în cele două scrisori polemice ale sale, o serie de revendicări ce vizează dreptatea, echilibrul în punctele de vedere la adresa sa și judecată de valoare exactă. În ceea ce-l privește pe tânărul sburătorist, toți aceștia i-au stârnit doar oprobiu. Este supărat și această motivație îl determină să facă toate considerațiile mânioase din care rezultă că lui nu i se apreciază ceea ce ceilalți din jurul lui nu posedă, și anume talentul în stare pură.

Mai apoi, tonul scrisului său devine unul al dezamăgirii, mergând până la dezgust. Catalogheză totul drept „o dezamăgire" care îi afectează conștiința. Felix Aderca numește polemica drept „dezbatere" și răspunde dorinței criticului de a o arăta publicului și de a o lectura în cadrul uneia dintre ședințele Cenaclului Sburătorul opinând că inițial nu a avut intenția de a o expune public, aceasta datorită comportări reținute și pline de tact pe care a deprins-o trecând pragul cercului literar. Cu toate acestea, îi oferă criticului libertatea de a o prezenta în cadrul unei ședințe dacă dorește acest lucru sau, mai mult poate să le și publice, dar nu înainte de a insista în a-l persuada că trebuie să-i fie apreciată activitatea la justa ei valoare. Acestea fiind spuse, declară că nu mai are nimic de adăugat în această polemică și dacă va fi nevoit să răspundă, nu o va face. În plus, apreciază că această polemică este „sub atâtea aspecte dureroasă" și produce amărăciune. Totuși, conchide că s-ar cuveni ca dezbaterea polemică „să rămână între doi oameni care s-au cunoscut ani de zile, cordial…"[50]

Cea de-a doua parte a textului, cea finală este construită pe sistemul acelorași fraze lungi, unde constatăm o puternică eliberare temperamentală, se eliberează parcă într-un suflu de reproșuri. Aici, autorul *Mărturiei unei generații* nu uită de omagierea Cercului Sburătorul, care reprezintă pentru el „o amintire… pururi prețioasă", reprezentând o mare valoare atât spirituală, cât și morală. Consideră acest spațiu ca fiind unul de o noblețe aparte unde abundă atitudinile și însușirile morale superioare, fapt ce denotă respectul adânc sădit în inima prozatorului.

[49] Mircea Popa, *Identificări: contribuții și precizări documentare*, București, Ed. Palimpsest, 2012, p. 264.
[50] E. Lovinescu, *Scrisori și documente, ed. cit.*, p. 19.

Finalul aduce o estompare atât a situației prezente, cât și a eventualelor stări conflictuale care ar putea surveni pe viitor între cei doi condeieri.

Totodată F. Aderca era conștient de varietatea personalităților care frecventează cenaclul și în acest sens afirma, cu altă ocazie, că „mica universitate din Câmpineanu 40, unde nu se dau nici bile, nici premii, dar care trăiește luminoasă și pasionată de vreo zece ani, atrage toate *libelulele literare* (subl. n.). Au rămas acolo – deși unii veniți cu intenții de polemică și satiră – câțiva scriitori care nu fac rușine azi literaturii române."[51] Generalizând, publicistul adaugă că de regulă, „cenaclele literare sunt ușor de ridiculizat. Ființele toate, când nasc au atitudini comice, dar cât de sfinte!...Nu, n-am avea niciodată curajul să îndreptăm spre acel fin, neatârnat atelier de poezie, bun gust, politețe și grație tunurile pe care le propunem pentru atâtea alte bastimente literare plutind îngâmfat, stupide și umflate, pe apele uleioase ale bugetului."[52]

Conștientizarea importanței instanței critice în spațiul românesc interbelic o regăsim și în articolul *Criticul* (1921). Astfel, conform opiniei sale criticul „are o deosebită însemnătate, cel puțin în mica noastră lume literară.

În cele ce urmează, ne îndreptăm atenția asupra analizei pe text a scrisorii polemice. Scrisoarea secundă se disociază de ideea pe care o enunțase criticul, aceea conform căreia ideile consemnate în lucrările lovinesciene ar fi avut sursa în gândirea prozatorului, că ar fi fost ale lui: „N-a fost vorba acolo – cu toată aparența unora dintre fraze – de un «furt» literar. Eu care am luat apărarea *Istoriei civilizației moderne* împotriva învinuirilor de asemenea natură, n-aș fi putut cădea într-o greșeală atât de grosolană. Am accentuat poate că unele atitudini ale mele – neconsemnate în *Istoria literaturii…* – în lupta pentru promovarea valorilor estetice au premers atitudinilor dv. Similare și lucrul se explică prin aceea că făceam critică militantă redusă la un singur cerc – destul de strâmt – de scriitori în care, fiind din tagma lor, mi se părea că stă viitorul poeziei și literaturii române (ceea ce pare că s-a și întâmplat). Nici n-am avut pretenția că anumite opinii au fost formulate filosoficește întâi de mine."[53] Așadar, criticii înnoitori în adevăratul sens al cuvântului, apar rar, se succedă rar, după cum nota exemplificând: „cu idei *noi* (subl. aut.) apare abia câte un cap la un secol sau două: un Platon, un Kant, un Bergson."[54] F. Aderca reia ideea că a fost deranjat de rezervele arătate de către critic, în analiza lucrărilor sale, chiar dacă era unul dintre membrii care frecventa cu regularitate

[51] F. Aderca, *Mărturia unei generații*, ed. cit., p. 170.
[52] *Ibidem*, p. 170.
[53] E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, *ed. cit.*, p. 19.
[54] *Ibidem*, p. 19.

ședințele cenaclului. Așteptările mai tânărului camarad rezidă și din considerația pe care i-o acordă lui E. Lovinescu, ca unui critic de prim rang al contemporaneității sale. apropierea dintre cei doi. Așteptările mai tânărului camarad rezidă din apropierea dintre cei doi. Și orice apreciere mai puțin favorabilă, injustă, în opinia sa, a activității sale ca publicist (în lupta contra poporanismului), prozator sau poet a declanșat în conștiința sa de tip orgolios, un val de nemulțumiri și supărări. Toate acestea sunt rezultante ale temperamentului său coleric, considera criticul. Așadar, obiecțiile sale sunt făcute la nervi și sunt structurate sub forma unui pamflet literar.

Scrisoarea mai arată că unele, catalogări făcute unor personalități literare iau forma unor invective, hiperbole sau exagerări portretistice în care de exemplu d. Rotică este văzut drept „centaurul Bucovinei"; d. P. Constantinescu este denumit „hipnotizatul"etc. La nivelul termenilor folosiți, se observă recurența adverbului „numai", ce indică exclusivitatea întărită, excepția față de ce se afirmă. Această insistență dă frazei o valoare afectivă. În continuare, încearcă deconstrucția argumentului conform căruia ar fi suferit de „personalism", printr-o serie de contraargumente bine alese, însoțite de aceleași exemple veridice. Constatăm, pe de altă parte, lipsa invectivelor de orice fel la adresa lui E. Lovinescu, ca urmare a cordialității evident declarate dintre cei doi participanți la duel. Și de aici, ceea ce nu înțelege el este de ce deși nutreau aceleași sentimente de amiciție și camaraderie, E. Lovinescu a enunțat idei critice mai puțin pozitive care îl dezavantajau. E. Lovinescu îi spune că dacă ar fi fost părtinitor ar fi făcut dovada unui subiectivism critic. La această acuză, E. Lovinescu i-a răspuns că în pofida faptului că i-a realizat unele interpretări, exegeze care nu au fost pe placul său, acest lucru nu șubrezește în niciun fel prietenia lor. Sunt două lucruri: opera și persoana, pe care E. Lovinescu nu le amestecă, tocmai din dorința unei judecăți care tinde spre obiectivare.

Dintotdeauna, F. Aderca s-a declarat împotriva atacării mătcii care l-a susținut, modelat, respectiv promovat, considerând această faptă drept cea mai mare injustiție și ingratitudine. A trăit cu acea teamă de ridicol. De altfel, cum bine se știe, criticul a afirmat că revista lovinesciană se impune și prin promovarea spiritului polemic. Peste acestea însă, cum amintea Eugen Simion, „programul «Sburătorului» reclamă numai vigilență critică." Citām în cele ce urmează mobilul revistei, enunțat de însăși criticul E. Lovinescu, al reluarea Sburătorului în martie 1926: „e o conștiință critică fermă și o atitudine răspicată față de toate manifestările noastre literare. [..] Revista nu-și propune altceva decât să se supună imperativelor artistice ale

momentului și să vegheze ca diagnoza critică să fie exactă."[55] „Este „meritul lui E. Lovinescu, în primul rând, de a fi știut – excepțiile sunt puține – să păstreze în permanență desfășurarea controverselor pe planul ideilor. Intervențiile sale polemice – în cadrul cărora se consumă un arsenal de procedee bogat și variat – sunt, în acest sens, adevărate modele ale genului, reprezentând o altă vârstă înfloritoare a spiritului polemic, după cea Maioresciană și a «Convorbirilor literare»."[56] S-au desfășurat în paginile „Sburătorului" câteva polemici răsunătoare, de reală importanță pentru confruntarea de idei din perioada interbelică și e de remarcat că mai întotdeauna revista a avut dreptate, înregistrând izbânzi, de pe pozițiile raționaliste, progresiste."[57]

Bunăoară, la șaptezeci și doi de ani de la moarte, E. Lovinescu „este un autor încă actual, o prezență eficientă în câmpul de forță al culturii românești contemporane. Dintre toți criticii noștri, lui i s-au dedicat cele mei multe studii de anvergură și, dacă alții sunt, eventual, mai des citați, el este pomenit întotdeauna în dezbaterile- cheie ale momentului. Nu este vreo problemă a literaturii române moderne care să poată fi atacată fără invocarea lui Lovinescu."[58] În mod invederat, din rândurile de mai sus răzbate, rolul primordial al lui E. Lovinescu în vasta fresca a vieții literare interbelice, personalitate cu rol catalizator, capabil să declanșeze la cei din jur reacții consonante cu ale sale. Meritele sale își au ecoul și acum, când i se poate simți o „prezență directă în contemporaneitate."[59] În plus, Mircea Martin vorbește de o anume îndatorire de ordin moral, pe care o au exegeții față de E. Lovinescu, ca personalitate de bază, esențială în arena criticilor interbelici: În plus, „acțiunea cea mai puternică a lovinescianismului asupra criticii și literaturii actuale române una «de ordin moral». Lovinescu «relativistul», «autonomistul», «estetistul» etc. apără în perpetuitate o poziție morală. «Ne ignorăm forța interioară» - scria încă la începuturile sale - «cu ajutorul unei foi de hârtie putem cuceri tot universul»."[60] Așadar, „nu e iluzorie această credință, de vreme ce a fost autentificată printr-o viață; în nobilul ei idealism generațiile de astăzi ar trebui să găsească un exemplu și un îndemn."[61]

[55] E. Lovinescu, *Scrieri. T. Maiorescu și posteritatea lui critică*. Vol. 8, București, Ed. Minerva, 1980, p. 177.
[56] G. Gheorghiță, *Sburătorul. Momente și sinteze*, București, Editura Minerva, 1976, p. 10.
[57] *Ibidem*, p. 10.
[58] E. Lovinescu, *Revizuiri*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion Simuț. Cuvânt înainte de Mircea Martin, București, Ed. Paralela 45, 2003, p. 5.
[59] *Ibidem*, p. 5.
[60] *Ibidem*, p. 7.
[61] *Ibidem*, p. 7.

Iată, așadar o polemică epistolară inedită în care cele două scrisori polemice ale lui F. Aderca prin care acesta ia atitudine, formează un conglomerat de obiecții care iau forma unui discurs polemic și pamfletar pe alocuri. Din scrisoarea polemică a criticului principala rezultantă este că: „seriozitatea lovinesciană nu se dezminte" nici aici.[62] E. Lovinescu a fost și a rămas același critic ponderat, obiectiv în judecata de valoare, cumpătat pe lângă Tonul celor trei scrisori se menține polemic în prima jumătate a fiecăreia dintre acestea. Chiar dacă este supranumit un „polemist al exceselor", prozatorul se remarcă aici printr-o argumentație specifică riguroasă și detaliată. Acestea fiind spuse, considerăm că dezideratul prozatorului este acela de a primi aprecierea critică justă din partea lui E. Lovinescu și implicit a camarazilor săi de breaslă. În aceste două scrisori, F. Aderca polemizează (e o modalitate potrivită de a defini un tip de corespondență nutrită de o sensibilitate iritată[63]). Are senzația că realitatea critică a vremii sale, contemporană lui, îi este oarecum potrivnică prin nerecunoașterea aportului adus spațiului literar și publicistic românesc interbelic.

Putem conchide că polemica epistolară dintre cei doi este una necesară, și care dă o nouă dimensiune relației și implicit personalității celor implicați, deoarece cum am mai afirmat în debutul studiului, ia forma unei polemici „setoase" care absoarbe ca un burete atât energiile sufletești implicate, cât și temele de ordin literar care au stat la baza schimbului polemic. Asistăm, la nivel metaforic, la un catharsis care ia forma luptei de idei, a polemicii, ca artă literară cu un deosebit rol moral „purificator". Căci, după cum criticul „punea înainte de orice, ca și T. Maiorescu, ca *o premisă a criticii, factorul moral* (subl. n.): «Orice discuție presupune buna credință și un scop ce nu poate fi altul decât sincera aflare a adevărului.»"[64]

BIBLIOGRAFIE

Bibliografie generală

Lucrări de referință:

1. LOVINESCU, E., *Revizuiri.* Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion Simuț. Cuvânt înainte de Mircea Martin, București, Ed. Paralela 45, 2003

2. E. LOVINESCU, *Scrieri*. *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*. Vol. 8, București, Ed. Minerva, 1980

[62] F. Aderca, *Mărturia unei generații, ed. cit.*, p. 17.
[63] Eugen Simion, *Orientări în literatura contemporană*, București, Editura pentru Literatură, p. 91.
[64] Pompiliu Marcea, *Necesitatea polemicii*, în „Gazeta literară", anul XV, nr. 1(798), joi, 15 feb. 1968, p. 7.

3. **LOVINESCU**, E., *Sburătorul. Agende literare.* Vol. II. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Note de Alexandru George și Gabriela Omăt, București, Ed. Minerva, 1996

Monografii/Antologii:

1. **POPA, MIRCEA,** *Identificări: contribuții și precizări documentare*, București, Ed. Palimpsest, 2012

2. **ORNEA, Z.,** *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea,* București, Editura Eminescu, 1980

3. ***Universitatea din București, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, *Atitudini și polemici în presa interbelică*, Studii și antologie, București, 1984

Istorii literare*:*

1. **CĂLINESCU, G.,** *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Ediția a II-a, revizuită și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982

2. **GHEORGHIȚĂ, G.,** *Sburătorul. Momente și sinteze*, București, Editura Minerva, 1976

3. **LOVINESCU, E.,** *Istoria literaturii române contemporane,* Vol. I-II. Ediție îngrijită de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1973

4. **LOVINESCU, E.,** *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937).* Postfață de Eugen Simion, București, Ed. Minerva, 1989

5. **MANOLESCU, NICOLAE,** *Istoria critică a literaturii române - 5 secole de literatură,* Pitești, Editura Paralela 45, 2008

Bibliografie selectivă

Referințe critice

a) Referințe critice în volume:

1. **ADERCA, FELIX,** *Contribuții critice*, vol. I. Ediție, prefață și note de Margareta Feraru, București, Editura Minerva, 1983

2. **ADERCA, FELIX,** *Mărturia unei generații*. Prefață și note de Henri Zalis, București, Editura Hasefer, 2003

3. **SIMION, EUGEN,** *Orientări în literatura contemporană*, București, Editura pentru Literatură

b) Referințe critice în periodice:

1. LOVINESCU, E., *Spirit polemic-spirit pamfletar*, în „Gazeta literară”, an. XV, nr. 8(799), joi 22 feb. 1968

2. MANOLESCU, NICOLAE, *Polemică și pamflet,* în „România literară”, nr. 9, 5-11 martie 2013

3. MANOLESCU, NICOLAE, *Polemică, pamflet*, în “România literară”, Numărul XXXVI, 5-11 martie 2003, http://www.romlit.ro/polemic_pamflet. Accesat la 5 octombrie 2015.

4. MARCEA, POMPILIU, *Necesitatea polemicii,* în „Gazeta literară”, anul XV, nr. 1(798), joi, 15 feb. 1968

NICOLAE IORGA- A HISTORIAN OF CULTURE

Roxana Mîndru
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The moment we recall the name of the great academician Nicoale Iorga, for most of us, this name will only bring to mind the imposing figure of the historian. And it's true that such an action is justified since a great sum of his published works have history as their theme, these works being in much greater numbers than the works dedicated to literary history, criticism or hermeneutics. But despite that, as the Polish-Hungarian author Nicholas M. Nagy-Talavera remarked in his biography of Iorga, it is impossible and futile to try and separate the historian's conception from the literarian one when it comes to the great academician. He is bz no means a unilateral personality. Iorga is successively a historian, a literary critic, a historian of literature, a biographer, a political sciences analyst, journalist, researcher, politician, academician and the list may continue to great lengths. That is why we are finding it very hard to separate his historian work from the literary one, his entire bodz of work being so connected between them as his historian and literarian conceptions. We must keep in mind that Iorga himself specified both in his volumes of history of the Romanian literature as well as in his autobiography, „A human life as it was", that what he writes it is not necessarily a history of the Romanian literature, but it can be sooner defined as a history of the Romanian culture. It is exactly from this point of view, of him as a historian of the Romanian culture, that we are gonna analyze Iorga's greatest works in this short essay.

Keywords: literary history, criticism, estethics, perception, culture

Conceptul de istorie a culturii nu a fost introdus de Nicolae Iorga, dar el este cel care asimilează acest concept în simbioză cu istoria literaturii românești. Cei care privindu-l, îl văd doar pe istoricul Iorga, uită că acesta a avut aspirații literare încă din adolescență. Facultatea pe care acesta o va absolvi în cadrul Universității din Iași este cea de Istorie și Litere, iar această îngemănare de istoricitate și literaritate îl va urmări pe Iorga toată viața și în toate scrierile sale. Nu vorbim aici doar de opera sa, de istoric literar, de autor sau de critic, ci și de stilul literar, fluent și cursiv pe care îl folosește în toate scrierile sale, fie că vorbim de volume de istorie

națională sau universală, de colecții de documente, de monografii sau de biografii și articole. Stilul scriitoricesc al acestuia poartă marca inconfundabilă a unui literat.

În acest studiu vom încerca să prezentăm concepția literară și opera de istoric și critic literar dar și de autor a acestuia fără a face un efort în direcția ruperii acestei concepții de cea de istoric și documentarist, o atare separație fiind nu numai foarte greu de făcut, dar prezentând și riscul de a da o imagine falsă a savantului, proiectată de această ruptură forțată.

După cum spunea Valeriu Râpeanu în prefața la *Pagini de critică literară* a lui Nicolae Iorga, fiecare mesaj transmis de acesta din urmă contemporanilor săi pornește dintr-o concepție riguros constituită și definește unul din cele mai originale universuri ideatice ale culturii românești. Astfel, problema spinoasă a unei viziuni asupra lui Iorga este cea a demonstrării inexistenței unui divorț între viață și operă, între concepția sa istorică și cea literară. Pompiliu Constantinescu avea dreptate când vorbea despre „imperialismul cultural" a lui Iorga. Savantul, istoricul literar, criticul, profesorul, conferențiarul, animatorul, deputatul, demnitarul au fost una și aceeași persoană cu o pasiune ieșită din comun pentru a face să triumfe principiile sale fără de care nu vedea posibilă așezarea unei societăți pe baze trainice și reale. Concepția sa asupra lumii era una de natură epică, iar filosofia sa nu avea caracter abstract și speculativ, ci unul concret care căpăta un sens practic, aplicat realității prin care el înțelegea deopotrivă prezentul și trecutul[1].

„Optimism și pesimism sunt vorbe cu care se joacă filosofii. Eu n-am fost, nici nu sânt și nici n-am de gând să fiu unul din mulții filosofi, economiști și financiari ai poporului român."[2].

În anul debutului său, Iorga afirmă că în literatura românească „mergem cu cincizeci de ani în urmă în literatură, cel puțin". Asadar Iorga era de părere că față de literatura universală, literatura românească suferă de un decalaj de cel puțin jumătate de veac[3].

La începutul activităților sale de critic, tânărul Iorga se apropie de literatura realistă și de cea naturalistă, concepte cărora, ca și ceilalți critici români din acea perioadă le dădea același înțeles. Se arăta foarte atașat de proză, care-și ancora rădăcinile în viața concretă, spre deosebire de scriitorii romantici. În articolele sale de tinerețe, publicate între 1890 și 1893, apar mereu numele lui Balzac, Flaubert, Zola, Tolstoi și Dostoievski, care reprezentau pentru el punctele

[1] Nicolae Iorga, *Pagini de critică literară*, Prefață de Valeriu Râpeanu, Editura Garamond, București 1996, pp. 3-4
[2] *Idem, Sfaturi pe întuneric vol.1,* capitolul *Optimism moral,* Editura Universală, București 1931, p. 53
[3] *Ibidem,* pp. 9-11

cardinale ale romanului în secolul al XIX-lea. Se preocupă de destinele literaturii române, văzută în conjuncție cu marile curente ale literaturii universale. Susține pledoaria pentru realism și în primul rând pentru roman, deoarece scriitorii străini care întruneau adeziunea sa aduseseră acest gen la apogeu. [4]

În 1911, la câțiva ani după ce se despărțise de *Sămănătorul*, savantul Iorga este evocat de Dimitrie Anghel cu cuvintele: „Cele ce datorez însă vremurilor acelora, în care am frecventat pe Dl. Iorga, e dragostea de țară și de neamul nostru, sârguința de muncă dată de marele lui exemplu, toate acele sfinte și mari lucruri pentru care-i mulțumesc cu recunoștință.”[5].

Departe de a crea, Iorga a fost cel creat, în fizionomia cu care a intrat în istorie de aceste imperative ale unei realităţi obiective. În jurul lui s-au adunat imediat toţi cei care simţeau la fel, cei care căutau un crez în viaţă, o raţiune superioară de a fi pentru viaţa de zi cu zi sau un mesaj pentru creaţia lor în literatură. Adică toată acea pătură de profesori, învăţători, clerici, mărunţi funcţionari, elevi, studenţi, ofiţeri, precum şi scriitorii ce împărtăşeau convingerile şi nevoile formulate de redactorii „Vetrei”, cu şapte ani înainte de apariţia „Sămănătorului”[6].

În istoriografia literară a lui Iorga trebuie să recunoaştem existenţa unor calităţi esenţiale peste care, în focul polemicilor, s-a trecut uneori atât de uşor: intuiţia valorilor, pătrunderea în intimitatea proceselor istorice şi individuale care au prezidat constituirea şi manifestarea lor, capacitatea de comunicare a reputatelor sale „intuiţii”. Intuiţia valorilor Iorga a avut-o în cel mai înalt grad şi dacă această facultate a fost uneori tulburată sau împinsă la concesii şi uneori chiar anulată, nu e mai puţin adevărat că de cele mai multe ori ea a funcţionat infailibil. Trebuie făcută însă o deosebire între intuţia valorilor limitate structurale, valoarea estetică şi între perspectiva mai largă, în care, pe lângă valoarea estetică, se are în vedere funcţia etică sau culturală a unei activităţi umane. Din acest punct de vedere, simţul valorii funcţiona la Iorga în acelaşi fel în care a funcţionat la eternul său model şi în acelaşi timp adversar de idei, Titu Maiorescu. El îşi avea rădăcinile într-o extraordinară capacitate de a percepe un ritm interior al dezvoltării organice a culturii româneşti, de a sesiza căile şi imperativele acestei dezvoltări pe toate planurile şi de se a pune în slujba lor, dinamizând şi recunoscând imediat pe toţi cei care puteau face acelaşi lucru, promovându-i şi respingându totodată ceea ce era simţit ca fenomen contrar acestor imperative, nociv. Acest mod de a percepe fenomenul literar contemporan nu înseamnă o confuzie între estetic sau etic şi cultură, cum s-a afirmat, fiindcă

[4] Dan Zamfirescu, *N. Iorga – etape către monografie*, Editura Eminescu, București 1981, pp. 85-86
[5] Dimitrie Anghel, *Nicolae Iorga* în *Ramuri, VI* , nr. 18/1911
[6] D. Zamfirescu, *op. cit.*, pp. 87-89

nici Maiorescu, nici Iorga, nu au confundat planurile atunci când a fost vorba de a stabili dimensiunile artistice ale contemporanilor şi nu au încercat să decreteze ca mari scriitori nişte mediocrităţi vădite, numai pentru că exprimau idealuri estetice sau de altă natură în opera lor. În realitate, şi pentru Maiorescu şi pentru Iorga existau foarte clar două categorii de valori: unele ce îşi urmau traiectoria la o mare înălţime, marcând prin prezenţa lor epoca, altele care alcătuiau soldaţii de rând ai unei bătălii culturale generale, care nu se putea duce totuşi fără această armată cvasi-anonimă destinată să piară în uitare. Fiindcă Maiorescu şi Iorga au fost altceva decât nişte cronicari literari ai vremii lor, ocupaţi să trieze valorile de non-valori şi să orienteze gustul public, fără a interveni în însuşi procesul de zămislire şi evoluţie a unor personalităţi creatoare, ei au fost în fapt creeatorii unei întregi ambianţe culturale şi spirituale şi al unui climat general de cultură[7].

În acest climat, anumite valori şi-au găsit mai repede calea spre realizare, beneficiind totodată de un braţ puternic, autoritar nu numai în strâmta republică a literelor, şi în stare să le susţină şi să le impună unor contemporani capabili să vadă în preţuirea superlativă a unui Sadoveanu sau Eminescu culmea adoraţiei critice[8].

Critica lui Iorga este deci una realistă şi impersonală. În studiile sale *Este posibibil realismul? Variaţiile unei formule* şi *Realul în artă* publicate în volumul al II-lea al ediţiei *Pagini de tinereţe*, îngrijite de bibliotecarul şi de cel care şi-a luat slujba de biograf al lui Iorga, Barbu Theodorescu, se observă că Iorga are o înclinaţie profund realistă şi o atitudine vădit anti-romantică[9].

Dar critica sa este mai ales una impersonală. Fie că face el însuşi critică sau scrie monografii despre diverşi autori sau face o trecere în revistă a însăşi criticii româneşti, Iorga e mereu calm şi detaşat, aplicând mereu acea intuiţie auctorială şi acea teorie a valorilor care îi sunt caracteristice în tot ceea ce face sau publică.

Nicolae Iorga, istoricul literar, porneşte studiile încă sale de la primele documente şi scrieri ale poporului român şi anume opera cronicarilor moldoveni. A urmări aceste scrieri înseamnă a merge pe drumul celor dintâi paşi pe care poporul român îi face pe drumul greu al culturii, în care individualitatea, originalitatea şi libertatea apar foarte târziu, mai ales la un neam care a trăit în împrejurări atât de dificile precum cel românesc. În cercetarea sa asupra vechii noastre culturi, Iorga are în vedere contribuţia fiecărei provincii locuite de români, aşa

[7] *Ibidem,* pp.89-90
[8] *Ibidem,* pp. 90-91
[9] *Conceptul de realism în literatura română*- Antologie, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, pp. 96-105

cum în cercetările sale din domeniul istoriei universale a urmărit să scoată în evidenţă contribuţiile diferitelor ţări la dezvoltarea civilizaţiei şi culturii umane.

Cunoscând cultura românească din toate epocile şi din toate provinciile, Iorga îşi începe istoria sa literară cercetând mai întâi literatura populară, ca cea mai veche manifestare artistică a poporului nostru. Înainte de literatura creeată de pătura cultă, a existat literatura poporului mult mai bogată şi poate chiar mai valoroasă din punct de vedere artistic decât cea a reprezentanţilor claselor intelectuale care au creat-o mult mai târziu. Nu ştim cum era, deoarece a fost adunată mai târziu, abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar ea a existat în toate veacurile, de la naşterea poporului român până astăzi.

Iorga îl identifică pe autorul *Istoriei Ţării Româneşti* în persoana erudită a stolnicului Constantin Cantacuzino şi tot el aduce argumente pentru stabilirea identităţii autorului *Învăţăturilor...către Teodosie*, în persoana lui Neagoe Basarab. În ale doilea rând, Iorga face în aceste reconstituiri o serie de portrete ale unor personalităţi precum Cantemir tatăl, care este portretizat prin descrierea amănunţită a vieţii intime din interiorul căminului său şi prin relaţia şi influenţa pe care o avea asupra fiului său, Dimitrie. În al treilea rând, Iorga mai face o serie de portrete deosebit de autentice ale unor personalităţi culturale din trecut. Este cazul lui Miron şi Nicolae Costin, tată şi fiu, care sunt prezentaţi unul în raport cu celălalt, atât cu asemănările de caracter şi condei, cât şi deosebirile dintre aceştia şi legăturile de influenţă ale celor doi. Întreaga operă istoriografică a lui Miron Costin este apreciată de Iorga sub raportul atitudinii cronicarului faţă de evenimentele descrise cât şi de demonstrarea de către acesta a originii noastre latine[10].

Spre deosebire de Miron Costin, cu Grigore Ureche Iorga este mult mai dur, declarând că singurul merit al acestuia este acela de a fi tradus în limba română vechile letopiseţe slavone şi, deşi acesta este primul cronicar care susţine ideea originii latine a poporului român, argumentele aduse de el sunt mult mai puţine şi mai vagi sau slab construite decât ale urmaşului său într-ale cronicilor, Miron Costin. Despre acesta din urmă şi despre argumentele sale în favoarea latinităţii poporului român, Iorga declara: „Ceea ce au întrezărit alţii, s-au răsfirat în ochii lui de entuziast, ceea ce îngăimaseră altii, a rostit-o el cu convingere, putere şi mândrie, ceea ce sprijineau predecesorii, pe câteva argumente schiţate, a întemeiat-o el, pe un sistem de dovezi sigure, legate ştiinţific între ele.”[11].

[10] *Ibidem,* pp. 300-330
[11] *Ibidem,* p. 330

Cronica lui Neculce este urmărită cu atenţie, descriindu-i-se părţile componente. Iorga apreciază legendele puse de Neculce la începutul cronicii sale şi intitulate *O samă de cuvinte...,* caracterizându-le drept nişte minunante pagini de proză românească. Îi acordă lui Neculce cuvinte de caldă apreciere: „Aceasta e cronica lui Ion Neculce: cea mai colorată, mai simplă şi mai fermecătoare în naivitatea ei din povestirile asupra trecutului românesc, opera unui suflet cinstit, a unei minţi cumpănite, în care bunul simţ natural şi întelepciunea câştigată ajungeau cât să poată înlocui pe deplin însuşirile.”[12].

Se ocupă mai apoi de Dimitrie Cantemir de care îl leagă aceeaşi erudiţie, varietatea operelor sub raportul conţinutului, bogăţia de idei, renumele printre contemporani, patriotismul luminat şi personalitatea savantă şi enciclopedică. Iorga îi dedică aproape o sută cincizeci de pagini, caracterizându-l ca om şi savant. Îi creionează acestuia un portret mai strălucitor decât oricărui alt predecesor. După cum am menţionat mai devreme, aportul lui Iorga în lămurirea problemelor legate de vechea istoriografie se referea pe deoparte la faptul că a descoperit pe unii din autorii celor mai vechi scrieri româneşti, iar pe de altă parte pentru că a evocat ca nimeni altul personalităţi reprezentative ale trecutului nostru cultural[13].

Iorga nu i-a neglijat însă nici pe cărturarii de mai mică importanţă, care au fost totuşi prezenţi cu lumina minţii lor, menţinând atmosfera culturală a epocii. Perioada 1730-1774 este reprezentată de cărturari mărunţi, mulţi dintre ei alcătuind compilaţii, cu mici adaosuri personale, Ienache Kogălniceanu de pildă, spunând: „Scrierile lor sunt tot atât de însemnate cât şi ale patronilor lor”, căci „istoria culturală a unui popor nu poate fi doar ziua de ieri, ci şi cea de azi şi cea de mâine”[14].

Volumelor dedicate literaturii religioase şi cronicarilor până la sfârşitul veacului al XVII-lea, li se adaugă *Istoria literaturii române din secolul al XIX-lea, de la 1821 înainte, în legătură cu dezvoltarea culturală a neamului*, publicată în trei volume în 1909 şi *Istoria literaturii româneşti contemporane,* publicată în două volume în 1934. Aceste cinci volume cuprind literaturii româneşti începând cu primul întitulat *Epoca lui Asachi şi Eliad (1821-1840,* continuând cu *Epoca lui Mihail Kogălniceanu (1840-1848)* şi se încheindu-se cu *Anul 1848 şi urmările sale. Opera politică a imigranţilor, Literatura din ţară de la 1848 până la agitaţia*

[12] *Idem, Istoria literaturii româneşti în secolul al XVIII-lea,* vol. II, Editura Didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1969, p. 86
[13] I. D. Lăudat, *Nicolae Iorga, istoric al literaturii* în *Nicolae Iorga, omul şi opera*, Editura Junimea, Iaşi, 1971, pp. 101-107
[14] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii româneşti în secolul al XVIII-lea,* vol. II, Editura Didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1969, pp. 140-149

pentru unire. Regalitatea literară a lui Vasile Alecsandri. Literatura românească în opera Unirii sub domnia lui Cuza Vodă (1848-1860), apărută la editura personală a lui Nicolae Iorga de la Vălenii de Munte în 1909. Cele două volume consacrate *Istoriei literaturii româneşti contemporane* tratează dezvoltarea literaturii române din anul 1866 până în anul 1934 (volumul I, *Creearea formei* şi volumul II, *În căutarea fondului*). O privire de sinteză asupra perioadelor de dezvoltare a literaturii româneşti a făcut Iorga printr-un curs universitar ţinut în anul academic 1927-1928. Acesta a fost tipărit în 1929, sub titlul *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*[15].

Cele trei volume dedicate secolului al XIX-lea sunt cele mai vaste, având în vedere pasiunea lui Iorga pentru acest secol şi faptul că, spre sfârşitul vieţii sale va afirma mereu că secolul al XIX-lea şi atitudinle acestuia sunt cele mai potrivite pentru spiritul românesc. Cele trei volume se ocupă de operele lui G. Asachi, Eliad, cea vastă a lui Mihail Kogălniceanu şi a autorilor care au activat în perioada revoluţiei de la 1848, în timp ce ultimul volum dedicat acestei perioade se ocupă de reflecţiile literare ale Unirii Principatelor, sub Cuza, trecând în revistă şi munca unor autori sau publicaţii de peste Carpaţi. O mare parte a acestui volum îi este dedicată lui Vasile Alecsandri şi operei sale, pe care Iorga îl cunoştea personal şi a cărui operă o aprecia imens. În aceste volume, Iorga mai urmăreşte de asemenea, influenţa iluminismului în Ţările Române şi efectele acestuia în manifestările literare şi politice româneşti. Odată cu aceste volume începe cu adevărat istoria literară scrisă de Iorga, volumele dedicate secoleleor XVII şi XVIII, nefiind de fapt decât o istoriografie, o istorie a scrisului, a tiparului, a limbii şi a primelor manifestări de cultură scrisă ale poporului român. Odată cu aceste trei volume, mai cu seamă ultimul, începe şi serie aprecierilor critice la adresa operelor autorilor de care Iorga vorbeşte, primul luat cu adevărat în vizor fiind Vasile Alecsandri. Aceste trei volume sunt mai degrabă dedicate celor trei mari fenomene care au marcat viaţa Principatelor Române în secolul al XIX-lea şi anume revoluţia de la 1821, cea de la 1848 şi unirea Principatelor din 1859 şi urmările ei. Autorii sunt urmăriţi mai degrabă din punctul de vedere al rolului politic şi social al operelor acestora şi de modul în care au influenţat epoca, decât de calitatea estetică şi artistică a operelor lor. De asemenea, cu aceste volume, Iorga începe să se intereseze mai aproape de activitatea literară din provincii, în special cea din

[15] Pamfil Şeicariu, *Nicolae Iorga*, București, Editura Tritonic, 2005, pp. 40-42

Transilvania, dedicând mai multă atenţie Şcolii Ardelene şi altor manifestări literare, culturale dar şi politice.

În întreaga sa *Istorie a literaturii româneşti*, fenomenul literar este analizat în strânsă legătură cu evoluţia generală a culturii ca şi cu istoria politică şi cea socială. Sextil Puşcariu mărturiseşte în volumul *Istorie a literaturii române, epoca veche*, apărut în 1930, vorbind despre primele trei volume de *Istorie a literaturii* ale lui Iorga, apărute în 1904, 1926 şi 1927: „Lectura acelor cărţi, din cauza materialului extraordinar de bogat în amănunte, nu e uşoară, dar folosul pe care îl aduce e uriaş. Fără ele, cartea de faţă nu ar fi luat fiinţă."[16].

Urmărind dezvoltarea literaturii române moderne, începând cu fenomenul iluminismului ardelean şi cel de dincoace de Carpaţi (Şcoala Ardeleană, Gheorghe Lazăr, Grigore Asachi), Iorga înfăţişează implicit istoriografia, lingvistica, literatura religioasă din epocă, influenţele străine precum şi legăturile dintre Principate, Transilvania şi Bucovina. Acordând însă insuficientă atenţie specificului literar, istoricul nu oferă în schimb un material informativ de mare preţ pentru încadrarea evoluţiei literare în dezvoltarea socială şi culturală a epocilor[17].

Această multitudine factuală care caracterizează lucrările lui Iorga face câteodată să se strecoare erori, dar ele sunt de cele mai multe ori minore. Unele din apreciarile oarecum nedrepte din scrierile sale se referă de obicei la autori din perioade literare mai apropiate de noi. Cele două volume din *Istoria literaturii româneşti contemporane* vin să completeze firul scrierilor literare ale lui Iorga la mare distanţă de predecesoarele lor. Ultimul volum de *Istorie a literaturii* a lui Iorga apăruse în 1909. În ultimele două volume de *Istorie a literaturii*, Iorga se ocupă de marile genii ale literaturii româneşti post-paşoptiste, de la sfârşitul veacului al XIX-lea. În vizorul său intră Eminescu, Creangă, Caragiale, Vlahuţă, Delavrancea, Coşbuc şi mulţi alţii, urmaţi apoi de câţiva autori de la începutul veacului al XX-lea.

Asupra lui Eminescu se opreşte se opreşte mai mult decât asupra tuturor celorlalţi scriitori analizaţi în aceste două volume. Se ocupă de poeziile sale din perioada *Familiei*, apoi de cele de la începutul maturităţii sale artistice (de după 1870), de poezia cu „subiecte populare", de poezia patriotică şi de elegii. Nu sunt trecute cu vederea nici una din marile sale creaţii dintre anii 1873 şi 1883. La doar 33 de ani, viaţa sufletească a a acestui genial poet era încheiată. Potrivit lui Iorga, o apăsare în sufletul său se simţea încă din 1881, când îi scria surorii

[16] Sextil Puşcariu, *Istorie a literaturii române, epoca veche,* Editura Minerva, Bucureşti, 1930, p. 211
[17] I. D. Lăudat, *op. cit.*, pp. 110-111

sale Harieta aceste rânduri care prevesteau zile rele: „Toamna anului e una pe an. Toamna vieţii vine fără şă ştii de unde şi nici când, numai vezi că totul a trecut pentru a nu se mai întoarce. Şi atunci se simte omul bătrân şi ar vrea să moară. E mult de atunci, Harietă, de când eram mici de tot şi ne spuneau moşnegii poveşti. Poveşti sunt toate în lumea aceasta."[18].

Activitatea literară a lui Caragiale este urmărită apoi cu atenţie, analizându-i-se comediile, care nu i-au adus, potrivit lui Iorga, nici o mulţumire marelui dramaturg, întrucât toate au suscitat discuţii şi aproape toate au fost fluierate şi au căzut după prima reprezentaţie. Excepţie a făcut numai *O scrisoare pierdută* care a fost reprezentată de mai multe ori. Caragiale a primit de asemenea o lecţie „moralizatoare" nedreaptă de la Academie, când D. A. Sturdza recomandă dramaturgului „mai multă valoare etică a scrisului", respingându-i volumul de la premiul pentru care concurase. În *Năpasta*, drama amorului din pasiune amoroasă, plin de dramatism psihologic, umple de mirare pe criticul care ştia că autorul şi-a trăit toată viaţa în mediul orăşenesc şi a avut totuşi o înţelegere profundă a sufletelor simple, de la ţară. Sunt apreciate apoi nuvelele *O făclie de Paşte* şi *Păcat*, deoarece, spune Iorga, ambele aduc în faţa cititorului zbuciumul, cazuri de conştiinţe încărcate de un tragism copleşitor. „În toate se păstrează stilul întemeiat, gâfâind de o emoţie concentrată, al dramei personajelor."[19].

Pe Creangă îl preţuieşte atât pentru *Poveştile* alcătuite, cât şi pentru *Povestiri* şi *Amintiri din copilărie*. „Închipuirea puternică a fiului de ţăran de sub muntele Neamţului, pe care n-o stricaseră şi n-o putuseră amesteca nici anii de şcoală, ucenicia de seminar, rostul bisericesc şi ocupaţia zilnică la şcoala primară, îl face să iscodească scene de umor caracteristice unei mari literaturi. Moş Nechifor Coţcariul e un om de la dânsul de acasă, din Vânătorii Neamţului. Sub această formă glumeaţă, în stilul lui Rabelais, din Pantagruel, cu aceleaşi viziuni, trezeşte în jurul poznaşului harabagiu întreaga viaţă a Neamţului lui, cu tot cadrul lor natural şi uman,"[20].

Iorga, adeptul artei moralizatoare, îl preţuieşte într-un mod cu totul deosebit pe Slavici, moralist în întreaga sa creaţie literară. Îl preţuieşte de asemenea, pentru adânca cunoaştere a vieţii ţărăneşti, ceea ce era în acord cu crezul sămănătorist: „Ceea ce uimeşte în întreaga operă literară a lui Slavici, de la poveşti, la teatru, la nuvele, la roman de amintiri, este cunoştinţa adâncă, la fel ca cea a lui Creangă, dar parcă şi mai solidă şi mai amănunţită, a tot ceea ce ţine de modul în care se formase fiul cojocarului din Şiria Ardealului."[21].

[18] D. Micu, *Istoria literaturii române. 1900-1918,* vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1965, pp. 145-146
[19] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane,* vol. I, Editura Adevărul, Vălenii de Munte, 1934, p. 296
[20] *Ibidem,* p. 311
[21] *Ibidem,* pp. 221-223

Lucian Blaga este apreciat de la primele versuri: „Autor al unor frumoase cugetări, aducea în formele aşa-numitei poezii noi o sinceritate înduioşatoare, un simţ al misterului care nu se mai întâlniseră în acea măsură la tinerii poeţi. Mai târziu poezia lui Blaga este respinsă pentru lipsa de claritate şi pentru ermeticitate."[22].

Despre poezia lui Arghezi, cunoscută la momentul respectiv cel puţin din volumul *Cuvinte potrivite* din1927, Iorga a scris puţin şi este aproape exclusiv negativ în aprecierile sale. Poeme „cu vedenii sumbre (...) cu imagini menite să nu stea niciodată alături, rostogolindu-se în forţate îmbrăţişări" aceasta este poezia *Agatele* în viziunea lui Nicolae Iorga[23].

Despre Bacovia, Iorga a scris de asemenea puţin. „Un modest provincial din Bacău, care iscălea *Bacovia*, alcătuia în 1916 volumul *Plumb*, în care punea o viziune personală tristă şi amărâtă a lucrurilor. În toate era o absolută şi înduioşătoare sinceritate". Nu-l vede drept „întemeietor de şcoală" sau măcar precursor şi nu-i place ritmul versurilor sale[24].

Ca şi în lucrările sale de istorie a românilor sau istorie universală şi în istoria literară scrisă de acesta, Iorga dovedeşte o slăbiciune pentru precursori, întemeietori, în timp ce devine din ce în ce mai sceptic în analiza sa, cu cât se apropie mai mult de epoca contemporană sieşi. Se cuvine să menţionăm din nou că este imposibil de separat concepţia literară a lui Iorga de cea istorică sau chiar de biografia sa.

Pe lângă volumele de *Istorie a literaturii româneşti*, creaţia literară a lui Iorga include şi câteva volume de *Poezii*, studii privind *Teatrul şi societatea*, *Pagini de critică* şi monografii şi antologii ale unor scriitori români. Este lesne de observat că Iorga dă o mare importanţă şi face o analiză detaliată a precursorilor literaturii şi limbii române. Cele două volume privind *Istoria literaturii româneşti în secolul al XVIII-lea* cuprind ample monografii, analize, biografii şi studii comparative ale cronicarilor moldoveni precum şi ai reprezentanţilor iluminismului românesc din Transilvania şi din Ţările Române. Majoritatea acestor analize au un ton pozitiv, cronicarii, cărturarii, învăţaţii şi clericii fiind lăudaţi şi apreciaţi pentru contribuţia adusă la dezvoltarea literaturii şi limbii române. Această dragoste pentru începuturi şi respect pentru înaintaşi, o adevărată idolatrizare a precursorilor literaturii şi limbii române, poate fi pusă şi pe

[22] *Ibidem*, pp. 230-233
[23] *Ibidem*, pp. 299-300
[24] *Ibidem*, pp. 300-312

seama formaţiei sale de istoric, aceasta dându-i tendinţa de a polei începuturile şi pe înaintaşi. Un alt factor care explică acest fenomen poate fi şi naţionalismul lui Iorga[25].

Istoria literară şi critica pe care le scrie Iorga sunt invariabil legate de *Sămănătorul* şi de legătura profundă pe care Iorga a avut-o ce aceasta. Chiar şi după ce Iorga rupe legăturile cu *Sămănătorul* şi începe să-şi publice propriul jurnal, *Neamul Românesc,* care avea nu numai o „ediţie pentru popor" ci şi un supliment literar, Iorga va rămâne profund ataşat de curentul acesta, nu numai ideologic şi politic ci şi literar. Această atitudine naţionalistă şi pro-ţărănistă este vizibilă în alte două aspecte prezente în primele volume de „Istoria literaturii româneşti în secolele XVII-XVIII". Pe deoparte, Iorga apăra cu fervoare aparentă întârziere a culturii, literaturii şi limbii româneşti, aducând argumentul condiţiilor istorice şi ţinând să precizeze de asemenea în cadrul unei ample comparaţii ce se ocupă câteva zeci zeci de pagini, că nici celalte naţiuni din apropierea arealului cultural românesc, Ungaria şi Polonia, nu au scrieri literare sau manifestări de limbă naţională de dată mai recentă decât cele româneşti.

De asemenea, la Iorga, critica şi istoria literară se confundă. Deşi scrie separat *Pagini de critică literară*, precum şi analize ale operelor unor scriitori mai vechi sau contemporani sieşi, Iorga include în volumele sale de *Istorie a literaturii româneşti*, pe lângă descrierea evoluţiei organice a fenomenului literar românesc şi trecerea în revistă a curentelor literare şi a unui mare număr de autori cu biografia şi opera acestora, el introduce şi scurte note critice, interpretând opera autorilor luaţi în vizor, punând-o în raport cu curentul literar pe care îl reprezintă, cu predecesorii precum şi cu contemporanii lor, subliniind importanţa sau lipsa de importanţă a acestora şi dându-le o apreciere critică de la nivelul savantului şi al academicianului.

Ultimele trei volume, care privesc istoria literaturii româneşti de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, culminând cu 1934, în plină perioadă interbelică vin cu un apogeu al acestor note critice, absente aproape în totalitate în volumele precedente. Fiecare autor este trecut în revistă şi judecat pe măsura apropierii sale de realism sau de sămănătorism, insistându-se asupra modului în care aceşti autori portretizează societatea românească, în special ţărănimea. Cei care îşi aleg temele din viaţa de la ţară şi eroii în mediul ţărănesc primesc aprobarea marelui istoric. În schimb Caragiale, care se face vinovat de o prea aspră critică a societăţii româneşti, Rebreanu care prezintă prea brutal lumea ţărănească şi dorinţa de pământ

[25] Nicholas M. Nagy-Talavera, *N. Iorga- O biografie,* Institutul European, Bucureşti, 1999, p. 123

sau Duiliu Zamfirescu care se îndepărtează de temele rurale inițiale, toți aceștia își atrag calificative negative de la Iorga.

Nu îi înțelege pe poeții simboliști și pe cei moderniști. Simbolismul i se pare ermetic și îi critică negativ pe Arghezi, Bacovia și Ion Barbu și mai târziu chiar pe Blaga, pe care îl apreciase inițial. Totodată, trece cu vedere total poezia simbolistă a lui Macedonski.

Volumul de istorie sintetica a literaturii române va aduce nou faptul că face o trecere în revistă a curentelor literare în literatura românească, denotând cu atât mai mult aversiunea lui Iorga față de romantism și scepticismul acestuia față de simbolism și curentele moderne.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Lucrări generale

1. Antologie; *Antologia criticilor romani* de la T. Maiorescu la G. Călinescu, volumele I-II, editura Eminescu, București, 1971, 1973
2. *Idem, Conceptul de realism în literatura română*-, Editura Eminescu,București, 1974
3. Bratu, Savin, *Mihail Sadoveanu, o biografie a operei,* Editura Eminescu, București, 1963
4. Iorga, Nicolae; *Istoria lui Ștefan cel Mare*, ediție îngrijită și tabel cronologic de Victor Iova, București, Editura Minerva, 1978
5. Panaitescu, P.P.; *Contribuții la istoria culturii românești,* Editura Minerva, București, 1971
6. Pușcariu, Sextil *Istorie a literaturii române, epoca veche,* Editura Minerva, București, 1930
7. Welleck, Rene; Warren, Austin; *Teoria literaturii,* Editura pentru Literatură universală, București, 1967

Lucrări de specialitate

1. Călinescu, George, *Literatură și contemporaneitate,* Editura pentru Literatură, București, 1964
2. *Idem, Tehnica criticii și a istoriei literare* în *Principii de estetică,* Editura pentru Literatură, București, 1968
3. Crăciun, Victor; *Nicolae Iorga, scriitorul*, București, Editura Semne, 2005

4. Grigoraș, Nicolae; Buzatu, Gheorghe; Marinescu, C.Gh.; *Nicolae Iorga: omul și opera*, Iași, Editura Junimea, 1971

5. Iorga, Nicolae; *Pagini de critică literară*, Prefață de Valeriu Râpeanu, Editura Garamond, București 1996

6. *Idem, Istoria literaturii româneşti în secolul al XVIII-lea,* volumele I-II Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1969

7. *Idem, Istoria literaturii româneşti în secolul al XIX-lea*, Editura Didactică şi pedagogică, volumele I-III Bucureşti, 1970-1972

8. *Idem*, Nicolae; *Istoria literaturii româneşti contemporane,* volumele I-II, Editura Adevărul, Vălenii de Munte, 1934

9. *Idem, Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975

10. *Idem, Sfaturi pe întuneric,* volumele I-II Editura Universală, București 1931

11. Nagy-Talavera, Nicholas M.; *N. Iorga-o biografie,* Institutul European, Bucureşti, 1999

12. Râpeanu, Valeriu; *Nicolae Iorga: 1940-1947*, volumele I-II,București, Editura Gramar, 2001-2002

13. Şeicariu, Pamfil; *Nicolae Iorga*, București, Editura Tritonic, 2005

14. Theodorescu, Barbu; *Nicolae Iorga,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1968

15. Zamfirescu, Dan; *N. Iorga- Etape către o monografie,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1981

Articole:

1. Anghel, Dimitrie; *Nicolea Iorga* în *Ramuri, VI,* 1911, nr. 18-19-20

2. Manolescu, Nicolae; *Conceptul de istorie literară* în *România Literară,* nr. 10 /1999

3. Vlahuţa, Alexandu; *Despre "Studiile critice" ale lui Gherea* în *Revista Nouă,* nr. III/ 1923

Memorii şi corespondenţă. Lucrări

1. Iorga, Nicolae; *O viaţă de om aşa cum a fost,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972

2. *Idem, Lupta,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972

3. *Idem, Spre însemnare,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972
4. *Idem, Subt trei regi,* Editura Minerva, Bucureşti, 1974
5. *Idem, Credinţa mea,* Editura Minerva, Bucureşti, 1974
6. *Idem, Doi ani de restauraţie,* Editura Minerva, Bucureşti, 1975
7. *Idem, Isprava,* Editura Minerva, Bucureşti, 1975

Memorii şi corespondenţă.Articole

1. Simuţ, Petre Ioan; *Comentarii critice. Nicolae Iorga: corespondenţa necunoscută* în România literară, nr. 22/2006

Surse web

1. *Dicţionar explicativ al limbii române,* ediţia on-line/2015

RADU G. ȚEPOSU'S LITERARY HISTORY. THE IDENTITY OF THE 80'S GENERATION

Andreea Oana Oprea
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: This article examines Radu G. Ţeposu's volume,"The tragic and grotesque history of the dark ninth literary decade"[1], which presents an image of the 80s Generation, in full development. The importance of the book arises also from the ability of Radu G. Țeposus's analysis to withstand the test of time, which demonstrates the extraordinary quality and intuition of the critic. Moreover, by including provincial writers in the panorama of the 80s Generation, the volume brings a necessary and equitable completion. Mainly, it illustrates once and for all that this Generation not only focuses on the poets around the Cenacle of Monday.[2] The literary action of the other writers, from outside Bucharest, are extremely important. Since the book did not receive full due attention, the records from critics being either reviews and literary chronicles, this paper is an attempt to bring arguments that Radu G. Țeposu' s volume it's an essential book for any research on the 80's Romanian literature and it needs to be reassessed and particularly analysed.

Keywords: Radu G. Țeposu, literary criticism, Postmodernism, hierarchy, 80s Generation.

Volum lui Radu G. Ţeposu: „Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă" (1993) merită o rediscutare în detaliu. Cartea nu au beneficiat integral de atenţia cuvenită, consemnările din partea criticii fiind prilejuite de lansarea volumului, sub forma unor recenzii şi cronici literare, sau de întâlnirile comemorative organizate după decesul în urma accidentului de maşină din 5 noiembrie 1999.

Deşi niciuna dintre opiniile critice existente nu a încercat să trateze în detaliu volumul, se pot enumera câteva dintre cele mai importante intervenţii care au conturat imaginea lui Radu G. Ţeposu şi a lucrării sale în epocă: Daniel Cristea Enache, Andrei Terian,Virgil Podoabă, Adina Diniţoiu, Al. Cistelecan. Dintre acestea, semnalările cele mai numeroase şi consistente

[1] Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă***,** Ed. a 3-a Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2006.
[2] *Cenaclul de Luni.*

aparţin criticului Al. Cistelecan, a cărui poziţie este privilegiată şi prin natura relaţiei de prietenie cu Radu G. Ţeposu, care îi dă avantajul cunoaşterii îndeaproape a acestuia. Tot el este cel ce întocmeşte o prefaţă considerabilă la ediţia a treia a „Istoriei tragice & groteşti a întunecatului deceniu literar nouă". Alexandru Cistelecan vede, în general, în apariţia lucrării, un moment extrem de important pentru literatura română, considerând-o epocală, şi, în special, o carte strălucitoare în care Ţeposu îşi ţine calităţile într-un echilibru de invidiat. Consideraţiile sale vizează maniera în care este construită lucrarea, care porneşte riguros, cu definirea conceptului de generaţie pentru ca mai apoi să se încheie lax, postmodern. În plus, acesta lămureşte felul în care Ţeposu vede conceptul de generaţie, prin prisma ideii de continuitate faţă de generaţiile anterioare, neglijând aspectul de ruptură al formării generaţiei. De asemenea, atrage atenţia asupra inexactităţilor majore din carte, datorate lipsei de revenire asupra volumului de la data conceperii acestuia până la momentul apariţiei. Cu toate acestea, analizele propriu-zise de o extraordinară calitate şi intuiţie demonstrează caracterul profetic al criticii lui Radu G. Ţeposu. Multe dintre acestea se susţin şi în acest moment. Totodată, Al. Cistelecan este cel ce adaugă termenul „bovaric" postmodernismului lui Radu G. Ţeposu, căruia îi reproşează tocmai această încăpăţânare de a-şi racorda stilul la concept: „Iniţiată riguros, aproape pedant şi pozitivist, *Istoria...* se întâlneşte repede cu un concept ce devine pentru ea cînd o voluptate, cînd o calamitate: postmodernismul. Radu G. Ţeposu face efortul de a-şi adapta propria scriitură la concept şi de la tonul neutru şi obiectiv trece la cel şăgalnic, iar de la construcţia articulată la una ce-şi simulează dezlînarea, jucîndu-se cu contradicţia de sine. Criticul se autoflatează, dîndu-se drept postmodernist. El nu face decît să-şi întreţină cu asta un anume bovarism."[3]

Informaţiile furnizate de Al. Cistelecan sunt preţioase, atât prin acurateţea analizei, cât şi prin evidenţierea importanţei lucrării lui Ţeposu: „*Istoria...*lui e o carte a genezei, nerăbdătoare şi cu gustul riscului, grăbită să prindă ivirea generaţiei '80 încă în faza potenţialităţii, în strict hazard auroral, şi să-i claseze, mai degrabă decît împlinirile, virtualităţile, şi, mai curînd decît realizările, valenţele şi tendinţele."[4]Punctele slabe care au la bază lipsa revizuirii textului înainte de a fi publicat, evidenţiate de Al. Cistelecan, precum şi mărturiile lui Radu G. Ţeposu privind parcursul cărţii până la publicare şi încrederea în statornicia judecăţilor critice care ar trece peste proba timpului, din *Prefaţa târzie,*

[3] Al.Cistelecan, *Postmodernul bovaric*, prefaţă la „Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă", Ediţia a III-a, Cartea Românească, 2006, p.10.
[4] *Ibidem*, p.7.

demonstrează încrederea în propriile forţe ale criticului, precum şi personalitatea vivace a unui om activ în lumea culturală română de la acea perioadă, care nu ar mai fi avut nici răbdarea şi nici timpul necesar unei munci refăcute cu migală doar pentru a satisface capriciile unor editori, în cei opt ani de până la apariţia volumului. Autorul a peste 2500 de articole literare, culturale, sociale şi politice şi al prefeţelor câtorva ediţii, Radu G. Ţeposu este un critic activ, al cărui nume a atârnat întotdeauna greu printre cronicarii momentului. Din punctul meu de vedere, tocmai acest exerciţiu al redactării unui număr considerabil de articole şi climatul jurnalistic în care s-a format, dublate de un fond interior plin de umor, dau senzaţia de lejeritate a scrierii din „Istoria...". Exegetul îşi asumă fără teamă tot ceea ce scrie, chiar cu riscul de a formula judecăţi uşor inexacte. În plus, atunci când acurateţea teoretică pune în primejdie ducerea demersului la final, Ţeposu, o sacrifică pe cea dintâi. Dovadă stă utilizarea conceptului de postmodernism. Perspectiva postmodernă este abandonată atunci când în analizele sale aceasta nu-i serveşte, ba din contră i-ar încurca desfăşurarea demonstraţiei. Ar fi hazardat să se discute despre o cunoaştere precară a teoriilor postmodernismului sau despre o înţelegere parţială a acestora la un critic de un asemenea calibru. În plus, însuşi Ţeposu declară influenţele teoreticienilor avuţi în vedere în înţelegerea conceptului, pe parcursul volumului. Există aici, însă mai multe ipoteze posibile. Prima s-ar putea referi la o renunţare conştientă la perspectiva postmodernă. Ţeposu îşi propune un obiectiv greu, dacă nu imposibil, de realizat încă de la început, deoarece porneşte de la premise greşite. Încercarea de a subsuma întreaga literatură scrisă în perioada anilor'80 sub umbrela largă a conceptului de postmodernism este sortită, parţial, eşecului deorece nu toţi scriitorii luaţi în considerare de Ţeposu sunt postmoderni. Poate că au anumite trăsături, însă nu suficiente pentru a le încadra creaţia în grila postmodernă. Totuşi, dacă se are în vedere că miza „Istoriei..." sale este de a demonstra existenţa unei generaţii, textul fiind gata încă din 1985, şi propunerea unei ierarhii de valori, alta decât cea a lui Manolescu, atunci pierderea, pe parcurs, a ideii de postmodernism ca element unificator, este de înţeles. Ducerea la final a scopului iniţial primează. O altă ipoteză este aceea că analizele au fost realizate primele, aşa zisa îndrăgostire iremediabilă de postmodernism, venind ulterior. Iar lipsa de răbdare, de a relua întreaga demonstraţie, l-au împiedicat pe Ţeposu să revină asupra volumului: „N-am mai avut energia necesară de a-l aduce din nou la zi. Sînt lipsit de vocaţie sisifică."[5] Părerea este împărtăşită şi de Mihai Dragolea care afirma: „În fond la fiecare dintre capitole există nume ce n-au absolut nimic, nici prin conţinut, nici prin organizare, cu postmodernismul, ceea ce

[5] *Ibidem,* p.15.

dovedeşte că multe dintre aceste analize sînt scrise cu mult înainte ca Ţeposu să fi descoperit că totul poate fi pus sub oblăduirea postmodernă”[6] O altă explicaţie se poate căuta în stilul criticii lui Radu G. Ţeposu. Cu o personalitate efervescentă, plină de umor şi ludic şi manifestând în toate scrierile sale clare accente de creativitate literară, nestatornicia într-o singura formulă îi este particulară criticului braşovean. Rigurozităţii teoretice nu îi poate rămâne fidel în totalitate deorece pornirile creatoare, confesive şi dorinţa de ludic în scrisul său sunt inevitabile. Pe lângă meritele volumului care au fost evidenţiate în toate cronicile prilejuite de apariţia oricăreia dintre cele trei ediţii, un alt reproş adus în majoritate covârşitoare de critici este acela al nedivulgării directe a ierarhiei literare, pe care în mod clar, Ţeposu a încercat să o răstoarne, sau măcar să o atace, prin propunerea unei alte ierarhii. Ierarhie a cărei noutate este discutabilă deoarece rămâne de văzut în ce măsură se lasă influenţată de cea anterioară. În ciuda aparentei divergenţe, ierarhia manolesciană şi cea propusă de Ţeposu în „Istoria...”sa sunt similare într-un anumit punct, acela au personalităţilor considerate cele mai importante pentru a ilustra specificul generaţiei de scriitori. Însă diferenţa esenţială, care dă, în acelaşi timp, şi valoare şi importanţă textului lui Ţeposu este includerea unor nume cu totul noi în tabla de valori, nume de scriitori importanţi pentru generaţia deceniului nouă, care fuseseră cu totul ignoraţi până atunci.

Impregnat de ideea de ierarhie literară de sorginte manolesciană, Radu G. Ţeposu nu se poate elibera de aceasta şi are opţiunea de acorda mai mult spaţiu în analizele sale lui Mircea Cărtărescu şi Mircea Nedelciu, ceea ce lasă impresia că aceştia pot fi consideraţi lideri ai generaţiei.

Deşi se poate intui că una din mizele volumului este de a lua în răspăr ierarhia oficială a lui Nicolae Manolescu, de care, se pare, nu reuşeşte integral să se dezică, conştient sau poate inconştient, influenţat fiind de tendinţa criticii literare la acel moment, ceea ce surprinde este faptul că acesta evită să afirme clar şi răspicat dezacordul faţă de această ordine valorică deja impusă: „El dă, e drept, o altă ierarhie, dar cum: presupunând-o pe cealaltă cunoscută, ignorând-o? Aici nu se mai pot face speculaţii. Ceea ce e fapt e că aceea lipseşte cu totul”[7] Inevital, trebuie ţinut cont de un amănunt important, înainte de a se aduce acuze referitoare la această lipsă de declaraţie. Ierarhia aceasta publică, impusă de Nicolae Manolescu era bine

[6] Mihai Drăgolea, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă de Radu G. Ţeposu*, în„Vatra”, an XXI, nr.9 (270), sept, 1993, p. 8.
[7] Al. Cistelecan, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă de Radu G. Ţeposu*, în„Vatra”, an XXI, nr.9 (270), sept, 1993, p. 7.

cunoscută, însă nu era scrisă negru pe alb într-un volum. Astfel, o declaraţie clară a lui Ţeposu, cu oricâtă onestitate şi curaj ar fi fost înzestrat, era permanent pândită de riscuri. Pe de altă parte, Radu G. Ţeposu face un obicei din a nu divulga titlurile tuturor articolelor consultate şi a opiniilor cu greutate despre generaţia optzecistă, simulând ignorarea acestora. Evitând polemicile, Radu G. Ţeposu reuşeşte să îşi orienteze demersul către scopul său în ritm alert.

Dincolo de declararea sau nedeclararea ierarhiei pe care încearcă să o combată, dincolo de capacitatea de a se distanţa total sau nu de viziunea manolesciană şi de omiterea unor nume reprezentative, prin acest volum de istorie literară, se întâmplă o mutaţie extrem de importantă asupra înţelegerii componenţei generaţiei optzeciste. Dacă până la publicarea „Istoriei tragice & groteşti a întunecatului deceniu literar nouă", generaţia optezcistă era compusă, la nivel de opinie publică, din membrii Cenaclului de Luni, elaborarea volumului lui Ţeposu aduce o completare necesară şi echitabilă. Se lămureşte o dată şi pentru totdeauna faptul că generaţia'80 nu se concentrează doar în jurul poeţilor Cenaclului de Luni, o generaţie nu se poate restrânge doar la un grup, fie el bucureştean. Manifestările scriitorilor din provincie sunt extrem de importante, iar încercarea de a minimaliza sau chiar a acoperi activitatea acestor grupuri de către comunişti, rămasă ca o prejudecată chiar şi după '89 trebuia demontată, ceea ce Radu G. Ţeposu reuşeşte.

„Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă" este formată dintr-un bloc mare de analize propriu-zise a scriitorilor consideraţi de Radu G. Ţeposu reprezentativi pentru generaţia optezistă, înconjurate la extremităţi de o „Prefaţă tîrzie", un studiu teoretic despre conceptele de postmodernism şi generaţie şi de o postfaţă. Nota personală, precum şi lipsa de tipicitate, fac aceste epitexte foarte interesante, o privire în detaliu, putând lămuri chestiuni fundamentale.

Cel dintâi, „Prefaţă tîrzie", care se întinde doar pe o pagină este o confesiune a autorului, care prezintă parcursul manuscrisului de la redactarea acestuia până la momentul publicării. Fiind terminat din '85, manuscrisul este întors de trei ori de la publicare. Ghinionul continuă să urmărească volumul cu schimbarea editorului. Şi acesta, din urmă, îl amână. Sătul de piedicile întâmpinate şi neavând răbdarea de a o mai lua de la capăt cu refacerile, completările şi adăugirile cerute de trecerea anilor, Ţeposu ia hotărârea de a lăsa de-o parte volumul, după cum el mărturiseşte: „Avînd senzaţia că hrănesc o batjocură, am renunţat. Am lăsat manuscrisul să moţăie în sertar, aşa cum era el redactat în ultima variantă, purtînd ca dată ziua de 1 aprilie 1988. Este data pe care o poartă şi acum. N-am mai avut energia necesară de a-l aduce din nou

la zi.[8]" Mai departe, Radu G. Ţeposu îşi lansează un fel de plasă de protecţie împotriva obiecţiilor ce ar putea decurge din întârzierea publicării. Dacă în anii '80, teoriile despre generaţia optzecistă, textualism nu erau foarte avansate, opt ani au însemnat mult în critica literară românească. Astfel că, Radu G. Ţeposu se află în situaţia de a îşi vedea volumul pus în postura de a fi o sinteză incompletă a tuturor acestora, deoarece în acest spaţiul temporal şi-au făcut apariţia şi alte cărţi capitale ale scriitorilor supuşi analizei. Însă, Ţeposu priveşte acest punct slab al cărţii cu detaşare: „În timp, colegii mei de generaţie au publicat noi cărţi, multe demne de tot interesul, pe care nu le-am putut consemna. Nu mi-a fost nicio clipă teamă ca apariţia lor mi-ar infirma judecăţile critice. Un critic fricos e un iobag al textului."[9]

Singura modificare adusă volumul pentru publicarea la editura Eminescu, din 1993, este adăugarea unor comentarii asupra cărţilor unor autori plecaţi din ţară. Menţionarea lor fiind imposibilă înainte de Revoluţie. Paradoxal, această întârziere este o circumstanţă atenuantă. Cu toate pierderile survenite prin întârzierea apariţiei lucrării la momentul finalizării, în ciuda aspectului de carte, numită umoristic de autorul ei, „Puţin îmbătrânită, cu cearcăne, plictisită şi mofturoasă"[10], „Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literara nouă" este, până la urmă, o imagine clară a literaturii optzeciste, aşa cum se prezenta în 1985, anul trimiterii textului spre publicare.

Scurta poveste a manuscrisului până la reuşita publicării este urmată de un studiu amplu, „Semnele schimbării. Postmodernismul", întins pe un număr considerabil de pagini, aproape şaizeci, în care sunt abordate noţiunile teoretice de generaţie, postmodernism şi în care sunt enumerate şi sursele bibliografice. Primul subcapitol al acestui studiu introductiv ataşat „Istoriei..." începe prin discuţia despre generaţia literară pe care Radu G. Ţeposu o înţelege pe urmele criteriului lui Thibaudet şi Al. Piru, ca noţiune ce face referire la o perioada de timp de aproximativ treizeci de ani. După o scurtă şi alertă istorie a generaţiilor literare precedente celei vizate prin volumul său, Ţeposu începe să teoretizeze generaţia optzecistă şi filiaţiile acestei cu cele anterioare.

Se ignoră existenţa factorului polemic, acea *querelle* esenţială coagulării unei alte generaţii literare, iar ideea de ruptură sau discontinuitate este îmblânzită, precizată doar sporadic. Totuşi, postmodernismul nu se naşte printr-o ruptură violentă: „Postmodernismul apare astfel ca un neo-eclectism ponderat şi tolerant, care nu repudiază modernismul, ci îl

[8] Radu G. Ţeposu, *op.cit.* p. 15.
[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem*.

transformă într-o haină culturală ca oricare alta, întotdeauna la dispoziţie în garderoba istoriei."[11], iar dacă viziunea lui Ţeposu e că generaţia'80 poate fi subsumată conceptului de postmodernism, atunci elementul de continuitate dintre generaţii este, dintr-un anumit punct de vedere, explicabil. Interesant este că atunci când deschide discuţia teoretică despre generaţie, Ţeposu subliniază importanţă polemicului în naşterea unei generaţii, pentru ca mai apoi să părăsească această concepţie, invocând criteriul continuităţii în formarea generaţiei'80. Din nou, aceste inadvertenţe pot fi puse, hazardat pe seama stilului ludic al criticului sau, mai degrabă, ar trebui văzut efortul lui Ţeposu de a demonstra existenţa acestei generaţii, polemizând, teoretizând şi dând o coerenţă acestei noi generaţii literare. Scopul volumul lui Ţeposu este de a surprinde un spaţiu literar în formare şi de a îi trasa liniile esenţiale. Ceea ce îi şi reuşeşte.

Pe parcursul acestei discuţii, exegetul începe să introducă noţiunea de postmodernism, care ar fi specifică întregii generaţii '80. Ideea de continuitate cu generaţiile anterioare, căci doar „încă nu s-au văzut cazuri de copii născuţi din flori, la propriu" este fundamentată pe descoperirea unui număr important de trăsături definitorii ale postmodernismului la un reprezentant al generaţiei '60. Faptul că în „transcendenţa de tip cultural a lui Arghezi îşi află locul de naştere diavolii ghiduşi ai postmodernismului, măscărici ai imanenţei şi ai convenţiilor artistice" , îl determină pe Ţeposu să îşi folosească „bunul simţ critic", cum Al. Cistelecan numeşte în multe rânduri intuiţia prietenului său, şi să refuze o atitudine tranşantă în delimitarea optzecismului de celelalte vârste literare.

Pornind de la această „linie de continuitate fină", Ţeposu nu vede o distanţă extraordinară între modernism şi postmodernism. Sesizează totuşi, o discrepanţă între elitarismul modernismului şi toleranţa ironică faţă de tot a postmodernismului. Încercare de a defini postmodernismul şi de a îi sublinia filiaţiile şi diferenţele faţă de curentele literare anterioare, debutează prin prezentarea intenţiei de a teoretiza conceptul şi a studiilor esenţiale despre postmodernism pe care le-a consultat. Coerenţa definirii potmodernismul lipseşte din studiul lui Ţeposu, acesta alegând ca metodă jonglarea cu ipotezele pe care le confirmă pentru ca mai apoi să le infirme. Deşi începe serios, obiectiv, cu un ton neutru, momentul introducerii discuţiei despre postmodernism aduce cu sine o încercare de racordare a stilului la concept, o simulare a unui stil ironic, bazat pe contradicţie, lăbărţat, ludic. Astfel, începe subcapitolul „Un romantism întors" cu prezentarea bazelor teoretice lecturate, cărora le şi face un fel de rezumat,

[11] Monica Spiridon, *Mitul ieşirii din criză*, în „Caiete critice", 1986, nr. 1-2, pp.78.

fragmentat pe alocuri de opiniile sale, niciodata radicale, ci şovăielnice, lăsând în mod intenţionat loc de reveniri, adăugiri, confirmări, negări şi renegări. Linda Hutcheon, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida şi teoriile acestora despre postmodernism şi postmodernitate constituie doar începutul listei bibliografice, pe care o suplimentează spre sfârşitul studiului, ironic, ludic ca pe o înşiruire din care cititorul este invitat să citească şi să teoretizeze singur: „Aşadar, să începem să teoretizăm postmodernismul. Sau mai bine. Să înşir aici toate referinţele bibliografice, folosite şi nefolosite, în ordinea în care sunt ele împrăştiate pe masă. Cititorul nu are decît să teoretizeze. Umberto Eco, *Postile a <Il nome de la rosa*", Bompiani, 1984; Caiete critice, nr.1-2/1986; Malcolm Bradbury;[...]"

Însă până la această declaraţie în stil postmodern conform cărei totul a fost deja scris, nimic nu mai este cu totul nou, care contravine concepţiei moderniste a scriitorului inspirat, Radu G. Ţeposu încearcă teoretizarea conceptului. Postmodernismul lui este foarte lax şi încăpător, poate şi pentru a face ca întreaga generaţie'80 să încapă sub plapuma lui. Încearcă o definiţie a postmodernismului: „ postmodernismul e o formă de <nihilism> recuperator, o reintegrare a spiritului într-o retorica totalizatoare"[12], iar: „Dacă ambiţia postmodernismului nu e, prin urmare, negarea pură şi opacă a trecutului şi nici simpla dezintegrare fără noimă a valorilor absolute, ci încercarea de a reface, în alt fel, totalitatea, nu înseamnă, aşadar, că la uşa contemporaneităţii bate spiritul postmodern?"[13] şi atunci postmodernismul e „Un romantism întors" sau inhibat.

Constatând că lectura lui Gianni Vattimo cu „La fin de la modernité. Nihilisme es herméneutique dans la culture postmoderne (1987)" îi schimbă maniera în care iniţial privea postmodernismul ca fiind bazat pe un model cosmologic kantian, criticul îşi revizuie scrierile din *Caiete critice* (nr.1-2/1986) şi regândeşte totul prin conceptul de „pensiero debole".

Modelul pe care se clădeşte sensibilitatea postmodernismului, după Ţeposu, lăsându-se sedus de eseul lui Vattimo, ar sta de fapt o paradigmă numită „heidegeriană", „un platonician întors" care tinde spre totalitate şi coerenţă chiar dacă e conştient de lipsa omogenităţii, de fragmentarism, de diversitatea lumii. Compensarea şi recuperarea totalităţii nu se mai poate realiza în sensul tare, romantic, dar, afirmă criticul: „Deconstrucţia sistematică, urmată de reconstrucţie, e noul fel de a crea. Existenţa curge de la un capăt la altul prin ţevile complicate

[12] Radu G. Ţeposu, *op. cit.* , p. 55.
[13] *Ibidem*, p.56.

ale retoricii. Toate iluziile postmodernilor, dacă există, sînt de natură textuală, ţin de tehnică de elaborare" [14]

Postmodernismul lui Ţeposu se construieşte in jurul a trei mari idei: ironia, retorica şi tendinţa totalizatoare. Primele două sunt total operabile, însă semnul de întrebare apare în dreptul celui de al treilea. Cu toate acestea, postmodernismul se fundamentează pe ideea de fragmentarism, pe care, de altfel, o enumera şi criticul braşovean iniţial, însă, pe parcurs, ajunge să o integreze în mod artificial şi paradoxal acestei tendinţe totalizante. Andrei Terian sintetizează această situaţie din demonstraţia lui Ţeposu: „Nu numai că e contrazis de majoritatea teoreticienilor occidentali, care aşează postmodernismul sub zodia fragmentului, ci pentru că autorul se impiedica aici de propriile premise. La Ţeposu, conceptul de <totalitate>. Rămâne ancorat într-un fundament ontologic, adică tocmai în factorul căruia <retorica> postmodernă încearcă să-i probeze inconsistenţa. Prim urmare sau retorică, sau ontologie." [15] Dacă studiul lui Radu G. Ţeposu s-ar fi limitat la evidenţierea acestor trăsături în spaţiul românesc, efortul acestuia ar fi fost lăudabil şi lipsit de amendamente. Însă proiectul de a deveni, el însuşi un ideolog original şi de a teoretiza conceptul este sortit eşecului. Postmodernismul este pentru critic: „când o voluptate, când o calamitate"[16] cum bine afirma Al. Cistelecan.

Parte introductivă se încheie cu o frază ce poartă tonul şăgalnic specific volumului: „Ultima nebunie care îmi va rămâne, probabil, este aceea de a mă crede postmodern. E treaba criticii să mă vindece de ea."[17] Tonul ironic, stilul critic bazat pe contradicţie, rapelurile biografice care au rolul de a îi asigura scriitorului postmodernist legătura cu realul şi de a sublinia ideea conform căreia viaţa se întrepătrunde cu textul, demonstrează aderarea la postmodernitate a lui Radu G. Ţeposu. Cu totul alte trăsăturile ale scriiturii sale îi demască modernitatea. Astfel, omogenitatea şi unitatea către care tinde pe parcursul volumului, coerenţa la care încearcă să revină după fiecare fragment biografic, opţiunea pentru împărţirea analizelor scriiitorilor optzecişti pe criteriul de gen literar, sunt reminiscenţe moderniste.

Opţiunea deloc tipică, aceea de a pune în legătură postmodernismul cu generaţia'80, are un rol foarte important în demonstraţia exegetului. Oricum ar fi privită această alegere, nu poate să fie lipsită de amendamente. Pe de o parte, ideea de a limita un concept literar ca

[14] *Ibidem*, p.67.
[15] Andrei Terian, *Optzecismul intră in istorie* în „Ziarul de duminică" , 25 martie, 2013.
[16] Al. Cistelecan, *Radu G. Ţeposu*, în „Cultura", Nr. 18/12 mai 2011.
[17] Radu G. Ţeposu, *op. cit.,* p. 73.

postmodernismul la o singură generaţie literară, pare hazardată. Postmoderismul este un concept anistoric, iar prin limitarea lui, clar programatică, la o singura generaţie, îl transformă într-un concept istoricizat, ceea ce cu siguranţa nu este. Pe de altă parte, oricât de mult încearcă Radu G. Ţeposu să facă toţi optzeciştii să intre sub incidenţa acestui concept, cu unii este aproape imposibil. Există în analizele sale câteva exemple clare de scriitori care nu sunt sub nicio formă postmodernişti. Însă, prin acest risc asumat, prin trasarea semnului de egalitate între postmodernism şi generaţia'80, exegetul câştigă altceva: „Un alt merit al lui Radu G. Ţeposu este că nu foloseşte în mod rigid şi exclusiv criteriul generaţiei literare, că îl conjugă cu criteriul estetic al postmodernismului. Dacă ar fi ţinut să nu se abată nicidecum de la criteriul generaţiei, atunci ar fi fost obligat să renunţe la a mai comenta opera unor scriitori care, biologic vorbind, aparţin unei alte vârste decît <optecistii>". [18]

După ce îşi expune metoda, instrumentele de lucru, Ţeposu începe să analizeze în amănunt toate genurile literare, începând cu poezia, continuând cu proza şi finalizând cu critica literară. Fiecare capitol este împărțit în subcapitole, fiecare purtând ca titlu elementel definitorii pentru una din tipologiile întocmite de Radu G. Țeposu. Analizele lui Radu G. Ţeposu, făcute cu atât de mult timp în urmă, încă se mai susţin, iar opiniile sale iniţiale încă stau în picioare. Faptul că exegetul îşi începe ilustrarea fiecărei tipologii cu autorii pe care-i consideră emblematici din punct de vedere artistic şi teoretic pentru categoria respectivă şi care respectă trăsăturile postmodernismului său, conţine şi un alt mesaj subliminal. Este clar că preferinţele pentru anumiţi autori stau la baza alegerii plasării acestora în capetele de listă. Voit sau nu, Radu G. Ţeposu realizează o ierarhie, alta, într-o oarecare măsură, decât cea manolesciană, iar tocmai existenţa acestei scări valorice şi a categoriilor de scriitori pe criteriul de gen literar, contravin ideii de postmodernism. Ba mai mult, alege să aloce şi un spaţiu tipografic mai mare autorilor pentru care manifestă o anumită preferinţă, cât despre maniera în care scrie despre aceştia.

Postfaţa care încheie volumul poartă titlul de „Melancolia textului", formulare care contrastează cu tonul ironic şi ludic, aproape comic pe care îl afişează Radu G. Ţeposu pe parcursul întregii „Istoriii..." Această veritabilă pagină de jurnal, ataşată pe neaşteptate unui volum care tratează problematica generaţiei '80 în literatura română, poate surprinde aşteptările lectorului. Însă, după o lectură atentă, în spatele discursului confesiv se poate zări încă o parte

[18] Gh. Perian, *op.cit.*, p. 7.

aplicativă a conceptului de postmodernism. Chiar dacă mărturisirea debutează prin: „Autorul acestei cărţi e un ipocrit. El nu este nici ludic, nici spiritual şi nici ironic, cum se pretinde în rândurile de început.”[19], ceea ce ar putea conduce la premisa că autorul „Istoriei...” dă cărţile pe faţă şi mărturiseşte că întregul său stil a fost jucat, că în fond el nu este ludic, ironic, detaşat, ci din contră grav, angajat în existenţă, de fapt în spatele acestei melancolii se ascunde o atitudine cu totul postmodernă în faţa realităţii şi a textului. Rapelurile biografice în care aminteşte de moarte fiicei sale ar putea fi şi ele cauza acestei melancolii, însă, mai degrabă ele fundamentează imaginea tipic postmodernă a criticului, care introduce doze de biografism în seriile analizelor tocmai pentru a avea priză la real. „Cu toţii suntem nişte scribi ironici şi melancolici”[20] pentru că în lumea pe care o trăieşte, care stă sub semnul postmodernismului, totul este plagiere a ceea ce mereu a fost acolo, nimic nou nu mai poate fi descoperit, literatura se naşte din literatură, toate textele au fost scrise după un prim text cu o origine necunoscută, iar textul şi fiinţa ajung să se confunde.

În susţinerea laturii postmoderne vine şi acest joc al ipotezelor pe care le emite pentru ca mai apoi să le verifice toate faţetele, să le confirme, infirme, reconfirme şi renege. Bunăoară, în deschiderea „Melancoliei textului” , Radu G. Ţeposu scrie despre sine: „ Ei da, autorul acestei cărţi este un melacolic, poate un neputincios, un îndărătnic, care se sfieşte să dea pe faţă frigul interior”, pentru ca la câteva paragrafe distanţă să îşi nege tristeţea şi să o pună pe seama unui joc textual: „Melancolia autorului acestei cărţi este o ficţiune. Poate chiar o perfidie. Căci el se lasă sedus de suavitatea limbajului pentru a stoarce lacrimi cititorului. Vrea să cucerească cu orice preţ, e dornic de glorie şi onoruri de popularitate, e vanitos şi vrea să fie iubit de toată lumea.”[21] Întrebarea, chestionarea tuturor frazelor sale este ceea ce un scriitor postmodern vrea de la literatură. Cum toate au fost deja scrise, literatura poate exista doar dacă totul se răstoarnă, se pune sub semnul interogării şi tocmai la suspiciune invită Ţeposu. Barierele temporale şi spaţiale sunt abolite de asemenea, deorece totul fiind deja spus şi având ca origine primul text de provenienţă necunoscută, prin actul textuării, scriitorul postmodern nu cunoaşte limite ale imaginării. De asemenea, atitudinea lui Radu G. Ţeposu de autor suprem, superior care stă în centrul operei sale şi o transite către cititori nu este în acord cu postodernismul, fiind o altă reminiscenţa modernistă.

[19] *Ibidem,* p. 324.
[20] *Ibidem,* p.325.
[21] *Ibidem.,* p.328.

În pofida tuturor punctelor slabe care sunt explicabile, în mare măsură, prin contextul social şi cultural al literaturii române de la momentul redactării volumului, „Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă" „ E o carte obligatorie pentru orice bibliografie a literaturii române contemporane. Timpul trece şi cartea aceasta îşi sporeşte consintenţa şi utilitatea. Disociaţia ideilor, fineţea observaţiilor, alegreţea stilistică au darul de a te captiva."[22]

Bibliography

1. **Ţeposu**, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. a 3-a Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2006.

2. **Bertens**, Hans & Joseph Natoli, *Postmodernism: The Key Figures*, Wiley-Blackwell, 2002;

3. **Cărtărescu** , Mircea, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Humanitas, 1999.

4. **Cistelecan,** Al., Mihai Drăgolea, Cristian Moraru, Aurel Pantea, Gh. Perian, Virgil Podoabă, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă. de Radu G. Ţeposu,* interviu realizat de Mihai Drăgolea în Vatra, an XXIII, nr. (270) 9, septembrie 1993.

5. **Cistelecan,** Al. *Postmodernul bovaric*, prefaţă la „Istoria tragică & grotescă…", Ediţia a III-a , Bucureşti, Cartea Românească, 2006.

6. **Cistelecan**, Al., *Radu G. Ţeposu*, în „Cultura", Nr. 18/12 mai 2011.

7. **Crăciun**, Gheorghe, *Omul şi criticul,* în „Vatra", an 28, nr.5, mai 2000

8. **Federman**, Raymond, *Critifiction. Postmodern Essays*, Albany, State University of New York Press, 1993.

9. **Pantea**, Aurel, *Avea la scientia rarissimă a tinerilor magiştri*, în „Vatra", an 28, nr. 5, mai 2000.

10. **Spiridon**, Monica, *Mitul ieşirii din criză*, în „Caiete critice", 1986, nr. 1-2.

11. **Terian**, Andrei, *Optzecismul intră in istorie* în „Ziarul de duminică" , 25 martie, 2013.

[22] Gheorge Crăciun, *Omul şi criticul,* în „Vatra", an 28, nr.5, mai 2000, p.58.

THE PALIMPSEST OF POETIC SENSIBILITY

Szilágyi (Szövérfi) Judit-Mária
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The volume "Poems" illustrates the strong desire of the poet Octavian Paler to overcome certain limitations, internal and external, thus the poetic self-questioning generates an identity situated between bounded and unbounded. In these poems, an imaginary is being built, whose itinerary can be achieved vertically through an oscillatory descent and ascent, but also horizontally, the word having an ontological force. Thus, we grouped the dominant symbols of this specific poetry that always reveals in any context, the fundamental unity of several areas of the real. Through a hermeneutic, thematic, critical and mythical interpretation of the bookish character and of the hypothesis based on a theory of lyrical selves a close-reading analysis of a volume of poetry appears.

Keywords: infinite, finite, identity, poems, lyrics Octavian Paler

Volumul „Poeme" de Octavian Paler ilustrează o puternică dorință de atingere a nemărginitului prin trecerea peste limitele impuse de nivele existențiale cu multiple fațete și articulații. Astfel aspirațiile poetului spre nemărginit sunt prezente în poezii prin simbolul: păsării, a zborului înalt, a visului, a valurilor, al cerului, al mării, sau a păsării albe. Hermeneutica nemărginirii se exploatează rafinat în primele poeme ale volumului, „Jocul", *Noaptea Sfântului Batolomeu*, și își atinge apogeul în poemul intitulat *Memorie*. Putem continua spre *Focul*, *Cei care-am fost la Troia* și *Avem timp*. Poetul generează un salt spre infinit prin zborul înalt al păsării din poemul *Jocul* spre soare, singurul element care poate genera fericirea „soarele m-a făcut fericit"[1]. Această imagine este reluată și în poemul *Venus din Milo* unde nemărginitul mizează spre a ameți, „amețite de soare și nimeni nu va mai spune despre ele/ decât că sunt niște păsări amețite de soare[2]". În acest perimetru al simbolurilor dominante specifice elementului nemărginirii se situează și următoarele versuri din poemul *Noaptea Sfântului Bartolomeu*, „păsările nu se mai pot stăpâni"[3] unde zborul, devine un progres

[1] Octavian Paler, *Poeme*, *ed.cit.*, p. 13.
[2] *Idem*, p. 14.
[3] *Idem*, p. 18.

de nestăpânit, care creează impresia că eul nu este explozia interioară a expansiunii: „și aștept să năvălească vântul în casă/ să mă omoare din pricina melancoliilor mele.”[4]. Impresia pe care o lasă lectura poemului *Memorie* este a unui proces al alterității în care apare imaginea păsării cu o aripă și cu cealaltă transformată în lanț. Ascensiunea generează o înălțare a eului palerian. Poetul are conștiința că cei care au fost la Troia pot reitera lumina interioară și „păsările albe”[5] se vor situa în același perimetru al sufletelor acestor ființe. Marea și valurile au capacitatea de a duce gândurile poetice spre nemărginit, spre fluctuație dominant ascensională.

O altă etapă a evoluției eului este limitarea propriu-zisă pentru a oferi sinelui regăsirea ulterioară. Poemele *Digul, Cei care am fost la Troia, Moartea cuvintelor și Memorie* justifică integrarea poetului în anumite limite cu scopul de a se întoarce către sine. Această autoreflecție apare prin interogațiile retorice: „n-ați aflat decât că/ a spera înseamnă aproape a trăi?”[6] și „unde este această insulă dacă nu în noi înșine?”[7]. Insula este elementul cheie al nemărginiri în acest volum de versuri, dar corabia și digul sunt alte simboluri ale mărginirii. Întrebările retorice generează un eu problematizant, care tot mereu se limitează, se oprește în fața obstacolelor impuse de destin chiar dacă are dorința de a trece peste tot. Problematizarea eului poetic aflat între mărginit (dig) și nemărginit (mare) ajunge la asumarea identității prin întrebările retorice „cine sunt, ce vârstă am și ce caut aici./ și de ce m-au oprit în fața acestui dig,/ ca și cum l-as cunoaște?”[8] și ajunge de dezmărginire prin „mai bine să ne ducem departe de rănile noastre/ să nu regretăm nimic și să cultivăm trandafiri [...] că toate acestea-s firești”[9].

Teoriile lui Gabriel Liiceanu: *Despre limită* faptul că „Trăim în acest mănunchi de raze [...], care ne scoate din noi, [...]. Hotarul e mereu de atins și noi ieșim din noi, depășindu-ne câte un nou hotar.”[10] ne orientează la nemărginirea, depășirea limitelor existențiale, redefinirea succesorală a eului liric palerian prin simbolurile lumină, mare, dig.

Imaginea analogică cu cea creată de teoreticianul Liiceanu se trasează în următoarele versuri de Paler „Unde este această insulă dacă nu în noi înșine?”[11] sau în versul „să ne absolvim pe noi înșine”[12] și în „vulturii coboară în noi”[13]. Hotarele date, exercitate de forțe

[4] *Idem*, p. 18.
[5] *Idem*, p. 21.
[6] *Idem*, p. 14.
[7] *Idem*, p. 14.
[8] *Idem*, p. 16.
[9] *Idem*, p. 27.
[10] Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 40.
[11] Octavian Paler, *Poeme*, *ed.cit.*, p. 14.
[12] *Idem*, p. 36.
[13] *Idem*, p. 24.

exterioare[14] sunt blocaje prin care se exercită asupra individului, frica de destin prin prinderea în cursă fără de sfârșit a secvențelor „de depășit-de atins”[15] se ilustrează în poemul *Cursă*.

Imaginea repetitivă a unei astfel de existențe în care întotdeauna ne mai așteaptă un deal de trecut orientează lectorul către teoriile filosofice blagiene din *Trilogia cunoașterii*. Această analogie se revarsă și asupra poeticului deoarece lumina este simbolul cheie al volumului *Poemele luminilor* unde sunt prezente cele două tipuri de cunoaștere, iar acestea se pot identifica și la nivelul poemelor lui Octavian Paler. Astfel luminarea mâinilor din poemul *Focul* sau lumina din poezia *Cei care am fost în Troia,* sugerează o cunoaștere luciferică, care este responsabil pentru intensificarea misterului.

De asemenea în poemul *Mi-aștept amurgul*, Lucian Blaga fixează cunoașterea spre cea interioară „Am prea multă soare în mine”[16] astfel mizează pe autodefinire, autocunoaștere care la Octavian Paler devine o lumină necruțătoare care e în stare de a învinge limitele prin apariția soarelui-lumină. Prelungirea eului la Octavian Paler este un proces prin care se ajunge la cunoaștere, iar drumul „înapoi” poate fi doar cel care duce la sine însuși, la esență.

Simbolul crucii sau motivul răstignirii sunt deasemeni, comune la cei doi poeți, dacă la Octavian Paler pasărea cu o singură aripă rămasă să spere este răstignită[17], atunci la Lucian Blaga oasele vor cădea de pe cruce[18]. Similitudinea aceasta ne desemnează legăturile organice dintre poeziile celor doi poeți. Atitudinea poetică de confesiune interioară atât la Octavian Paler cât și la Lucian Blaga este tăcerea. La Lucian Blaga cunoaștem precedentele acestei stări dinaintea procesului de creație, deoarece în opera „Hronicul și cântecul vârstelor” mărturisește „Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului. Urmele acelei tăceri inițiale le caut însă în zadar în amintire”[19]. Această confesiune fiind una tragică, ne călăuzește la opera epică a lui Octavian Plaer, mai exact la romanul parabolă „Viața pe un peron”, unde apare tăcerea prin acea întâmplare când la o frizerie personajul din roman, aude o femeie strigând, însă acest urlet continuu nu este auzit doar de către el, astfel personajul are simpresia că toți oamenii din jurul lui trăiesc în cruste de sticlă și astfel, pentru ei lumea din jur este o tăcere/ o liniște/ o armonie. O altă ipostază în care apare tăcerea în poezia lui Octavian Paler este o transfigurare a unei imagini tactile într-una auditivă prin „buzele mele de piatră” care nu

[14] *Cf.* Gabriel Liiceanu, *Op. cit.*, pp. 123-125.
[15] *Ibidem*, p. 40.
[16] Lucian Blaga, *Poemele luminii*, Editura Prometeu, București, 1991, p. 31.
[17] Octavian Paler, *Poeme, ed.cit.*, p. 21.
[18] Lucian Blaga, Epilog, „Mane oasele au să-mi cadă de pe cruce”.
[19] Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Editura Albatros, București, 1980, p. 289.

pot fi smulse, astfel sugerând tăcerea, tăcerea care vorbește de la sine, aceea comunicare dincolo de cuvinte care este sugerată și în poezia „Elegie", „toate-s firești"[20]. Aceeași tăcere vorbitoare de la sine, poate cu o esență mai accentuată este „trebuie să existe o tăcere egală/ cu toate cuvintele"[21]. Asocierea tăcerii cu mama poetului apare în poemul „Da", unde apare acea iertare universală fără de care eul liric nu poate merge mai departe pe drumul vieții: „Mamă/ iartă-mă, nu puteam altfel./ Știu, tu ai tăcut toată viața/ și ar fi trebuit și eu să fac, poate, la fel,/ dar trebuia odată ca din tăcerea noastră/ să țâșnească un strigăt/ și iată-l, îmi umplu gura de speranță și lacrimi/ și de tristețe însorită/ ce-mi aparține, nu mai știu,/ mie sau mormântului meu. Dar/ aceasta aproape nu mai are nici o importanță"[22].

Intelectualizarea emoției estetice se produce la nivelul întregului volum unde ni se creionează o poezie reflexivă, unde sensibilitatea e radical culturalizată, realul devenind o inconsistență aparte, apărând doar prin epifanie sau estompare[23].

Reflexivitatea poeziei lui Octavian Paler poate fi demonstrată prin prezența eului impersonal, contopirea acestui eu cu instanța exterioară, antiistorică și atemporală, iar livrescul prin următorul citat: „Poezia livrescă se ivește în umbra celei clasice, reflexive și vizionare, destructurând nucleul ei funcțional și trăiește din câteva ostentații și excese"[24].

Legătura organică dintre Octavian Paler și Lucian Blaga pot fi demosntrate prin epistola adresată lui Lucian Blaga, *Scrisoare domnului Blaga* în care se asemănă cu poetul luminilor prin proveniența lor din aceleași meleaguri, din munții Făgăraș respectiv, munții Apuseni aflați în Transilvania: „Lângă munții[25] aceștia simt că m-aș putea naște din propriul meu nume, [...]. Căci Ithaca nu-i o legendă, ci prima condiție pe care viața i-o pune fiecăruia pentru a se distinge de nisipul pe care-l spulberă vântul. [...] Amândouă ard și purifică"[26]. Prin urmare legătura dintre cei doi poeți este esențială, organică dominată de sensibilitate culturală, de memorie afectivă și rezultă o poezeie reflexivă: „Reflexivitatea e, firește, un climat de stimulare a strării livrești"[27]. Poezia reflexivă impune o nonperinență între eu și lume astfel oferind poeziei conștiința unei renașteri a limbajului poetic de forță constructivă.

[20] Octavian Paler, *Poeme, ed. cit,* p. 27.
[21] *Idem,* p. 14.
[22] *Idem,* p. 39.
[23] *Cf.* Alexandru Cistelecan, *Poezie și livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987, pp. 9-11.
[24] *Ibidem,* p. 9.
[25] Andrei Pleșu consideră că pustiul și muntele sunt două spații existențiale contradictorii, astfel poetului Octavian Paler din cauza aceasta nu preferă pustiul ci mai mult muntele, care oferă „temeritatea de a înfrunta acest Infern",în *Despre îngeri*, Editura Humanitas, București, 2003, pp. 141-147.
[26] Octavian Paler, *Scrisori imaginare*, Editura Polirom, Iași, 2010, pp. 257-265.
[27] Alexandru Cistelecan, *Poezie și livresc, ed. cit.,* p. 16.

O trăsătură aparte a livrescului este sensibilitatea culturalizată: „Apoi corabia noastră a mers prin nopți în care lumina/ era un fel de amintire ciudată/ și printre păsări albe care zburau între noi și greșelile noastre/ și nu ne mai separa de zei doar moartea”[28].

Alexandru Cistelecan în lucrarea *Poezie și livresc* afirmă că febra creativă a poeților livrești „nu e una auroral și ei trăiesc în orizontul unui nou elenism”[29]. Prin această constatare se poate demonstra că poezia lui Octavian Paler este una reflexivă, livrescă dar, în același timp se apropie și de cultura elenică.[30]

Octavian Paler mărturisește în foarte multe interviuri că el este fascinat de civilizația antică, iar pe marii gânditori antici îi consideră un adevărat model. O tangență aparte are pentru filosofia Greciei antice, pentru Platon. În Republica, cartea a VII-a Platon elaborează o teorie a ideilor făcând distincția între existența sensibilă și existența inteligibilă. Astfel prima existență, cea sensibilă are la bază teoria ideilor, al realității, aparente, iar cel din urmă, existența inteligibilă este lumea Formelor Pure, a ideilor, e o metafizică a realității esențiale. Toate acestea în opera filosofului antic este camuflată în următoarele simboluri: peștera- care sugerează lumea sensibilă, este o realitate aparentă, iar întunericul peșterii[31] înfățișează omul limitat, incult, lanțurile indică prejudecățile și acele sensibilități care limitează omul; focul este lumina cunoașterii, umbrele sunt imaginile corpurilor fizice, acele aparențe care generează fel de fel de opinii, păreri, percepții și imaginația.

Pentru Platon, drumul inițiatic spre cunoaștere esențială este cunoașterea prin intelectul analitic, astfel contemplarea lumii este o cunoaștere metafizică, prin intelectul pur care implică intelect, rațiune și episteme. Astfel ajungem la concepțiile lui Octavian Paler despre creație, artă: „Așadar un poet care nu e un profet al speranței,/ un poet cu buzele arse care nu simte nevoia să/ cânte ploile lumii/ n-a înțeles că poezia e în primul rând o formă a speranței.”[32] Pentru Platon soarele este ideea binelui sugerând perfecțiunea, acest simbol apare și în poezia lui Octavian Paler „soarele m-a făcut fericit”[33] sau „când soarele arde”[34] sugerând momentul devenirii, un moment plin de energie pozitivă generată de soare.

[28] Octavian Paler, *Poeme, ed. cit.,* p. 29.
[29] Alexandru Cistelecan, *Poezie și livresc, ed. cit.,* p. 18.
[30] *Cf. Idem.*
[31] *Cf.* Cristian Bădiliță, *Socrate omul, Chipul lui Socrate în dialogurile lui Platon*, studiu introductiv și selecția textelor de Cristian Bădiliță, Editura Humanitas, București, 1996, pp. 87-91.
[32] Octavian Paler, *Poeme, ed. cit.,* p. 6.
[33] *Ibidem,* p. 13.
[34] *Ibidem,* p. 7.

La Platon sufletului i se atribuie simplitate și efemeritate ideilor, este cunoscătoare a lumii inteligibile print-un proces de conversiune a cărui forță creeatoare o constituie erosul. Cunoașterea ideilor este doar o reamintire, sufletul care este limitat în corpul fizic, închisoarea fiind o reminescență a orfismului. Sufletul este menit să pregătească individul pentru moarte. Acest proces eliberează sufletul încarcerat și îi oferă posibilitatea de a se întoarce în lumea ideilor. Aici în acest proces intervine filosofia (concepția lui Platon) care are menirea de a pregăti sufletul pentru recunoașterea imortalității sale. Versurile „ce-mi aparține, nu mai știu, mie sau mormântului meu. Dar/ aceasta aproape nu mai are/ nici o importanță”[35], exprimă deliberarea de lumea reală și astfel sufletul poate atinge stadiul nemuririi. Lumea materială nu este una reală, ci numai o umbră a lumii reale, deoarece reprezintă forme a căror reprezentări solicită actul hermeneutic.

O analogie remarcabilă este între arta poetică a lui Octavian Paler din volumul *Poeme* care apare sub titlul *Scrisoarea domnului Hölderlin,* dar epistola lipsește. Acest fapt automat conduce lectorul la studierea poetului Hölderlin. Dacă urmărim cu meticulozitate opera lui Hölderlin, aflăm că pentru el Grecia însemnase mai mult decât o geografie consacrată mitologic, semnifică un traseu inițiatic prin care personajele mitologice sunt transpuși din spațiul antic grec în lumea actuală [36]. Astfel, ne poate fi clară relația dintre Octavian Paler și Hölderlin deoarece și la Octavian Paler în toată opera, personajele mitologice se miscă cu vitalitate contemporană.

În demersul nostru am încercat o apropiere a poetului Octavian Paler de Lucian Blaga, am constatat latura livrescă și relațiile cu opera scriitoului antic Platon, iar în următoarele vom încerca o analiză a imaginarului prin desprinderea și corelarea simbolurilor esențiale ale volumului, pentru a putea ajunge la o imagine de ansamblu asupra omului Octavian Paler.

Poezia lui Octavian Paler construiește un imaginar a cărui itinerar se poate realiza pe verticală prin oscilatoria coborâre și ascensiune, dar și pe orizontală, cuvântul având forță ontologică. În acest sens am grupat simbolurile dominate ale poeziei care „dezvăluie întotdeauna, în orice context, unitatea fundamentală a mai multor zone ale realului”[37].

Vom analiza: o confruntare a identității și alterității care răzbate din versurile din moartea cuvintelor. Eul este dominator în propria confesiune, dar detașarea în persoana a III-a

[35] *Ibidem*, p. 39.
[36] *Cf.* Johann, Cristian Hölderlin, *Hyperion. Moartea lui Empedocle* (I.), traducere de Ștefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu, prefață de Wolf Aichelburg, Editura Minerva, București, 1977, p. 10.
[37] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, traducere de Anișoara Bobocea, Editura Nemira, București, 1999, p. 81.

și apariția imaginii tribunalului, a judecătorilor, care au forța de a decide destinul determină la un dialog în care se pledează și se acuză. Dialogul se realizează cu un anonim surpriză, care îmi grăbește clipele. Nisipul desemnează curgerea, dispariția, căderea, dar și reminiscențele ce se întipăresc într-o identitate care se mișcă și se depozitează în altul.

Conform Rodicăi Marian într-un sens neexplicit teoretizează două posibile sensuri ale alterității, o alteritate interioară în care alter-ul este coexistent eu-lui și o altă alteritate tot neconflictuală în care eul își găsește alterul într-o dimensiune a profunzimilor sufletului, adică acolo unde egoul își pierde egoismul și accede la sentimentul Ființei lumii.[38]

În perimetrul acestei teorii putem interpreta poemul *Memorie* de Octavian Paler, unde apare alteritatea interioară prin zborul păsări „cu o aripă rămasă să spere/ și alta pe care o târăște în zbor”[39]. Cele două aripi, una care poate sălta sugerând zborul, ascensiunea, iar verticalitatea se completează cu cealaltă aripă din lanț, care se târăște, coboară în adâncurile ființei în somn, astfel realizându-se un proces al alterității.

Emanuel Lévinas într-un studiu propune o etică care pretinde eului să se sacrifice pentru celălalt: „eu sunt pentru celălalt”[40]. În poemul *Da* de Octavian Paler sacrificiul pentru celălalt, altruismul apare prin prezența mamei și prin transformarea tăcerii mamei în strigătul fiului, care prin cuvinte, prin lacrimi și tristețe pronunță strigătul care precede sacrificiul (tăcerea). Acest sacrificiu este pentru celălalt în cazul mamei, iar în cazul eului liric pentru artă, creație „cuvintele mele sunt aici și le strâng/ ca pe o lance”[41]. Căutarea identității pentru Octavian Paler a considerat un proces ontologic, o problematizare continuă, acest aspect poate fi urmărit în poemul *Digul,* unde eul se unește cu domeniul cunoașterii (marea) și tinde spre eternitate unde va afla elementele esențiale pentru propria lui identitate: despre timpul lui, despre valențele ontologice ale ființei sale, despre cosmosul în care există. Abolind tot ce e în jurul lui (realul) ajungând spre atemporalitate și aspațialitate.

Conștiința poetică se manifestă diferit continuu fiind fiorul căutării. Astfel pe parcursul poeziilor *Venus din Milo, Digul* și *Memorie* eul liric este unul reflexiv-meditativ. În *Venus din Milo* apare cuvântul atotștiutor, atotexprimator, care s-a creat înaintea cuvintelor, un cuvânt

[38] Cf. Rodica Marian, *Identitate și alteritate*, Editura Fundației culturale. Ideea europeană, București, 2005, pp. 5-7.
[39] Octavian Paler, *Poeme, ed. cit.*, p. 21.
[40] „Emanuel Lévinas în dialog cu François Poirié”, *Problema alterității,* în „Secolul 21: Alteritatea”, nr.1-7, 2002, p.19.
[41] Octavian Paler, *Poeme, ed. cit.*, p. 39.

prin care se poate exprima totul sau o tăcere egală cu toate cuvintele, o tăcere care vorbește în locul cuvintelor, exprimă.

Meditația devine și mai profundă prin apariția apei limpezi a țipătului de pasăre, a sculpturii Venus din Milo, urmele ciudate de nisip, întrunind frământările sufletești ale poetului: adevărul, cuvântul, arta și statutul artistului. Problematizarea și aprofundarea reflexiilor se continuă și in poemul *Memorie* unde apare dualismul prin cele două aripi, una care se înalță, alta care coboară în adâncurile sinelui creând verticalitate. Aceeași coborâre în sine, problematizare și meditație profundă se poate identifica în poezia *Digul* amintită mai devreme: „de ce m-am oprit în fața acestui dig,/ ca și cum l-aș cunoaște?”[42]

Arta poetică din acest volum este poezia *Poetul*, cel care are și un alt titlu (doarece în volumul *Scrisori imaginare* înlocuiește epistola imaginară adresată poetului Hölderlin), *Scrisoarea domnului Hölderlin*. Aici lectorul identifică un eu narcisic, care pe tot parcursul textului se oglindește. Poetul are un statut generator, creator, artizan, un *homo faber* care trebuie, să-și asume faptul că, cântarea are rolul lor principal prin care oglindesc speranță, reflectă acele adâncuri ale sufletului, ale sinelui pe care le-au identificat în poemele reflexiv-meditative. Eul hipersensibil, care nu se poate identifica cu cei din jurul lui apare în poemul *Impostura*: „Ceilalți lupi m-ar sfâșia dacă ar ști/ că urletul meu e în realitate un plâns”[43]. Astfel ajungem la cuvânt, la urlet, la tăcere care vorbește în locul cuvintelor, deci eul liric care este un enunțător liric. Regăsirea orfică, coborârea în abisurile ființei provin din tăcere, care apare în multe poeme ale volumului, însă în acest poem într-un mod demascat printr-o metaforă „buzele mele de piatră”. Eului liric i se lipește o mască de piatră care nu se poate smulge sau e greu de îndepărtat, astfel s-a înrădăcinat în ființa lui, deoarece în prima ipostază masca este celălalt, iar în următoarea ipostază masca devine sinele prin asumarea jocului ființei pentru a putea converti misterul în cunoaștere și rostirea poetică se eternizează prin această sporire a misterului ajungând la cunoaștere. Astfel putem ajunge la un *homo ludens*.

Poemul *Avem timp* situat între ultimele poeme ale volumului generează un eu poetic, care pe tot parcursul textului este schimbător, dacă în primele versuri este în devenire, este pasional în următoarele devine un *homo faber*, conștient de proiectele lui „să citim și să scriem,/ să corectăm ce-am scris [...]/... să facem proiecte”[44], după care se transformă în eul visător, după această ipostază avem de-a face cu un eu stihial dilematic, care își pune fel de fel de

[42] *Ibidem*, p. 16.
[43] *Ibidem*, p. 11.
[44] *Ibidem*, p. 36.

întrebări și răspunsuri avem timp să ne-alungăm întrebările,/ să amânăm răspunsurile”[45] până ce ajungem la spațiul oniric prin vis, după care conștientizează realitatea: are timp pentru toate cât își dorește, „Nu e timp doar pentru puțină tandrețe”[46], adică nu trebui să-l măsoare, până când nu îl măsoară, îl are.

Identitatea și alteritatea, tipurile de eu sunt strâns legate de destinul poeticului. Drumul vieții poate fi constituită ca destin prin asumarea identității în relație cu celălalt care poate fi o umbră a eului.

Octavian Paler care pe tot parcursul vieții sale încearcă a tâlcui misterele, semnele întâlnite. Transformarea realității în semn este o modalitate de a umple cu realitate semnele fără conținut.[47] Această atitudine îl apropie de eroul său preferat de Don Quijote, astfel în poemul *Aceeași vârstă,* ilustrează personajul său preferat, cu care se și identifică încă din primele versuri, „Am exact vârsta la care Don Quijote și-a început/ aventurile,/ am aceeași vârstă și iubesc lumea la fel,/ nu-mi mai lipsește nimic”[48]. Această identificare în cazul acestui poem se referă doar la vârsta comună a celor doi aventurieri. Trebuie remarcat că Octavian Paler, ca și Don Quijote, nu este omul extravaganței, ci mai degrabă un pelerin meticulos, care „poposește în fața tuturor mărcilor similitudinii”[49]. Statutul de aventuriei este o similitudine dintre cei doi deoarece personajul din opera lui Cervantes călătorește, iar poetul Octavian Paler mărturisește că, și fără, scutier și Rosinante va porni la drum, „voi porni singur la drum”, „voi merge pe jos”, „drumul m-așteaptă”[50]. Michel Foucault afirmă că pentru cavalerul lui Cervantes, aventura va fi o descifrare a lumii, pe această constatare se și poate construi similitudinea dintre cei doi. În poemul *Avem timp,* motivul destinului este interdependent de tema timpului, adică este condiționat de acesta, și chiar dacă eul liric consideră că are timp pentru toate, fără să măsoare timpul, destinul este un drum interior asumat, care poate fi învinovățit, dar este interdependentă de atitudinea individului, cum se raportează la destin, drum al vieții, timp și la urmările acestuia.

Asumarea destinului este un mod de a creea artă, acestui motiv i se atribuie motivul drumului, care în poemul *Lecția inutilă de logică* apare în ipostaza de destin, drum al vieții

[45] *Ibidem*, p. 36.
[46] *Ibidem*, p. 36.
[47] *Cf.* Michel Foucault, *Cuvinte și lucruri*, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura RAO International Publishing Company, București, 2008, pp. 103-107.
[48] Octavian Paler, *Scrisori imaginare, ed.cit.*, p. 22
[49] Michel Foucault, *op.cit.*, p. 103.
[50] Octavian Paler, *Poeme, ed. cit.*, p. 22.

asumat, „totuși am plecat și am sosit undeva,/ am greșit drumul, dar am sosit undeva/ dar când nu mai sosim nicăieri/ totul devine ilogic. Spre ce ne ducem/ dacă nu sosim nicăieri?”[51] Deșertul, pustiul pentru poet este locul unde se retrag ermeții pentru a-și înfrunta atât propria natură, cât și pe cea a lumii numai cu ajutorul lui Dumnezeu. Astfel relația este una verticală, iar, în mai multe mărturii ale lui Octavian Paler cunoaștem faptul că el nu contestă existența lui Dumnezeu, dar nu crede în el. Prin aceste confesiuni ajungem și la romanul *Viața pe un peron* unde e singur între deșert și mlaștină și încearcă să-și clarifice relațiile lui cu lumea exterioară și interioară.

Pentru Paler elementul esențial este pământul, ținutul pe care s-a născut, astfel satul natal Lisa și munții Făgăraș sunt mediul în care el se simte în conformitate. În afară de aceste elemente vitale avem cumulul marea și nisipul. În jurnalul *Aventuri solitare* ne sunt dezvăluite legăturile organice ale poetului cu marea și cu nisipul. Ambele îi oferă acel catharsis pe care nu o poate simți în nici într-o altă ipostază.

Comunicarea pentru poetul Octavian Paler este o formă de a sensibiliza lumea din jurul lui, astfel dialogul dintre eul poetic și lumea exterioară se realizează prin prisma experiențelor pe care le transfigurează încercând să transmită mesajul prin semne, cuvinte. Astfel nisipul fiind simbolul abundenței, al curgerii timpului, al sensibilizării mișcărilor, al purificării și al abraziunii[52] întrunește în poezia lui Octavian Paler următoarele elemente: „chip de nisip”, „mâini de nisip”, „limba în gură ....tot de nisip”, „tribunalul de nisip”, „lumini de nisip”, „amintiri de nisip”,„judecători de nisip”, „eșafod de nisip”[53]. Toate aceste elemente, care în viziunea artistică a poetului sau transformat în nisip, sugerează matricea, un *regressus ad uterum.* Acest stadiu se realizează atunci când apare moartea cuvintelor, adică în urma încheierii dialogului, când apar judecătorii care cronometrează, care condamnă în piața publică, în agoră. Acest tribunal judecă, acuză dialogul dintre eul liric și cineva, un anonim. Amintirile de nisip transfigurează imaginile anterioare, deoarece reprezintă un proces anamnetic de redescoperire a celor ce par să dispară, astfel dialogul cu anonimul surprinză simte trecerea timpului, dar clepsidra va fi întoarsă de acest cineva, astfel timpul parcă e întors, spre trecut, ceea ce sugerează realizările eului liric, o retroviziune asupra vieții lui, asupra întregului, „Tot ce-am iubit s-a transformat în nisip/ Tot ce-am greșit s-a transformat în nisip”[54]. Iubirea apare

[51] *Idem*.
[52] *Cf.* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, vol II, Editura Artemis, București, 1994-1995, p. 342.
[53] Octavian Paler, *Poeme, ed. cit.*, p. 22.
[54] *Idem*.

în ipostază de tot, adică în cele patru tipuri de iubie, *eros*, care reprezintă pasiunile sale, *philia* care se asociază cu prietenia cu afecțiunea, *storge* cu iubirea naturală de tip atașament, care se realizează între părinți și copii și cu *agapé*, care sugerează convingerile poetice și relațiile sale cu Divinitatea. Experiențele sale au fost numeroase, dar au existat multe greșeli, care vor fi judecate, pentru care acele experiențe din trecut ar trebui reconsiderate, dar această reconsiderare poate fi realizată, doar dacă se redeschide dialogul, dintre el și lume, însă acest proces trebuie, să se instaleze înaintea ca elementul esențial al comunicării, cuvintele să moară.

În poemul *Jocul* elementele din care Octavian Paler dorește să construiască o „mare„ și „un țărm" sunt: „o scoică", „câteva pietre", pe acest țărm care va fi creat de el, poetul va sta pe nisip. Această imagine ilustrează lumea interioară a poemului: scoica sugerând deschiderea/ încrederea spre forțele apei/ al creației și pietrele fiind materia primă, iar nisipul elementul germinator. Astfel apa/ marea, ploaia, „apa limpede" sunt dătătoare de viață și sunt în legătură directă cu muntele, ambele fiind elemente esențiale pentru poet: „ Noi nu iubim muntele pentru că este verde și nu iubim marea pentru că este albastră, chiar dacă ne explicăm atracția pentru ele în felul acesta, ci le iubim pentru că ceva din noi, din amintirile noastre inconștiente a izvorât totdeauna și pretutindeni din iubirile noastre din copilărie, din acele iubiri care la început nu se îndreptau decât către ființă, în primul rând către ființa-adăpost, către ființa-hrană, mamă sau doică"[55]. Crezul poetic care se poate deduce din poemul *Jocul* și *Nopțile* este „un reprezentat practic, nimic nu suntem, un simplu fir de praf pe obrazul Timpului"[56]. Elemente contradictorii care se stabilesc în viziunea poetică paleriană sunt: „nisip negru"[57] și soarele iluminează, din aceste simboluri, putem creiona aceea ascensiune, care se realizează din adâncuri, din marea/ nisip/ țărm și cresc către zbor, pasăre, soarele, aripă. Astfel dilaterea ființei poetice este una verticală și orizontală.

Simbolurile ascensiunii apar în majoritatea poemelor, pasărea este elementul salvator din pozie *Cei care am fost la Troia,* coloristica acestora este albul, prin acesta sugerând lumina, puritatea acestor păsări albe îi sunt antonime „vulturii"[58], care coboară în noi din poemul *Focul*. Atitudinea catabasică, una orfică prin care se produce cântecul existenței germinatoare, prin care se poate ajunge la armonia originară a ființei. Astfel pasărea cu o singură aripă poate fi eul

[55] Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995, p. 132.
[56] *Inteviu cu Octavian Paler*, realizat de Eugenia Vodă, apărut la Tvr cultural, accesat pe www.youtube.com, la data de 15.07.2014.
[57] Octavian Paler, *Poeme, ed. cit.*, p. 8.
[58] Octavian Paler, *Poeme, ed. cit.*, p. 24.

liric, care va ajunge la acea stare nostalgică de increat, doar prin găsirea celeilalte aripi, care nu e altceva decât opera. Procesul prin care se va ajunge la această stare este zborul, saltul și culminația va fi soarele de pe cer, care îi va oferi „cerul gol”[59], „cerul”[60], „lumina”, „stau în soare, în lumină”[61] și se ajunge să fie „amețit de soare”[62].

Bibliografie:

Bibliografia operei:

1. Paler, Octavian, *Viața ca o coridă*, Editura Polirom, Iași, 2009.

2. Paler, Octavian, *Scrisori imaginare*, Editura Polirom, Iași, 2010.

3. Paler, Octavian, *Poeme*, Editura Semne, , București, 2008.

4. Paler, Octavian, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, Editura Polirom, Iași, 2012.

Bibliografie critică:

1. Alexandrescu, Sorin, Identitate în ruptură, Colecţia Studii Româneşti, Editura Univers, Bucureşti, 2000.

2. Bachelard, Gaston, *Apa şi visele*, *Eseu despre imaginaţia materiei*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1995.

3. Baudrillard J, Guillaume, *Figuri ale alterităţii*, traducere de Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, Colecţia „Studii“, Seria „Topos – Studii socio-umane“, Piteşti, 2002.

4. Bădiliță, Crsitian, *Socrate omul, Chipul lui Socrate în dialogurile lui Platon*, studiu introductiv și selecția textelor de Cristian Bădiliță, Editura Humanitas, București, 1996.

5. Blanchot, Maurice, *Spaţiul literar*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 2007.

6. Blaga, Lucian, *Poemele luminii*, Editura Prometeu, București, 1991.

7. Blaga, Lucian, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Editura Albatros, București, 1980.

[59] *Ibidem*, p.7 .
[60] *Ibidem*, p. 6.
[61] *Ibidem*, p. 41.
[62] *Ibidem*, p. 15.

8. Bocşan, Nicolae, Mitu, Sorin, Nicoară, Toader, *Identitate şi alteritate. Studii de istorie politcă şi culturală*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2000.

9. Boldea, Iulian, *Teme şi variaţiuni*, Editura EuroPress, 2008.

10. Boia, Lucian, *Istorie şi mit în conştiinţa românească*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.

11. Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere de Tatiana Mochi, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000.

12. Burgos, Jean, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea, prefaţă de Gabriel Duda, Editura Univers, Bucureşti, 1988.

13. Cistelecan, Alexandru, *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

14. Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

15. Crăciun, Alexandra, *Narcisismul şi problemele reflecării*, Editura Paideia, Bucureşti, 2002.

16. Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei - de la mitocritică la mitanaliză*-, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Editura Nemira, București, 1997.

17. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului - introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

18. Foucault, Michel, *Cuvinte și lucruri*, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura RAO International Publishing Company, București, 2008.

19. Hölderlin Friedrich, *Imnuri și ode*, în românește de Stefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1977.

20. Hölderlin, Johann, Cristian, *Hyperion. Moartea lui Empedocle* (I.), traducere de Ștefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu, prefață de Wolf Aichelburg, Editura Minerva, București, 1977.

21. Jurcan, Dan, *Identitate şi societate. Modele aspiraţionale în tranziţie*, Editura Eikon, Cluj - Napoca, 2005.

22. Levinas, Emmanuel, *Între noi: Încercare de a-l gândi pe celălalt*, traducere de Ioan Petru Deac, Editura All, Bucureşti, 2000.

23. Liiceanu Gabriel, *Om şi simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei şi filozofia culturii* Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

24. Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 1994.

25. Marian, Rodica, *Identitate și alteritate*, Editura Fundației culturale. Ideea europeană, București, 2005.

26. Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, București, 2003.

27. Wunenburger, Jean-Jaques, *Utopia sau criza imaginarului*, traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

THE TRAGIC CHARACTER IN TWO TRANSYLVANIAN WORKS

Marosfői Enikő
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: In the literary activity of Bálint Tibor and Mihai Sin we can identify a special human type. These human types are fighting with their own faith and character. The reader is facing the awful truth of the `50s, the extreme human relations, and its consequences. Both novels are leading writings of contemporary literature, showing the reader the darkness of the human character and the destroying power of the era.

Keywords: character, tragedy, fight, novel, figure

În zilele noastre trăim era diversității formelor, asocierilor contradictorii, opozițiilor, integrărilor, rupturilor, duplicațiilor, incompatibilităților, a schimbărilor greu perceptibile din cauza repeziciunii lor. Una dintre noutățile romanului modern este că se apropie cu arzenalul complet al timpurilor vechi și moderne de conviețuirea abia detectabilă a schimbărilor istorice, de civilizație, de cultură, de mentalitate. Pentru receptarea structurilor adânci ale vieții profită atât de clasicism cât și de câștigurile limbajului postmodern.

Anii de după al doilea război mondial. O eră în care sentimentele dominante erau tensiunea latentă de zi cu zi, coșmarul războiului și frica obsesivă de un nou război, fapte și sentimente care au pus amprenta pe viața interioară oarecum „pe picior slab" a oamenilor. Ca urmare individualitățile create de scriitori adică personajele operelor literare doresc să trăiască simplu, liniștit dar sunt striviți, descurajați de valorile ruginite ale erei, de fățărnicia, de parvenitismul ei, eră în care moralitatea, valoarea, ordinea, credința sau cinstea par demodate.

Diferitele perspective ale abordării personajelor în operele literare a dat naştere la o multitudine de reprezentări ale omului: realistă, ideatică, fabuloasă sau chiar abstractă. Personajul contemporan în acelaşi timp este şi om şi întruchiparea fanteziei autorului, figură ideatizată ca în evul mediu şi abstractă ca cel modern. Alături de figuri cu trăsături general umane şi extraordinare în operele moderne se regăsesc şi personaje ca abstracţii umanizate, caractere invizibile, pseudo-caractere dezumanizate sau figuri simbolice. Însă, în oricare epocă,

oricare gen sau specie literară am analiza omul ca personaj literar, el rămâne şi constituie „o realitate esenţială, concretă, prima şi ultima realitate a existenţei.”[1]

În privinţa importanţei personajelor, filozoful şi scriitorul deist francez Diderot observa o răsturnare faţă de antichitate, când obiectul principal al personajului era caracterul, iar starea socială era doar un accesoriu. Evoluţia literaturii a condus la inversiunea faptelor, starea devenind obiectul principal şi caracterul decăzând la nivel accesoriu. În secolul al XVIII-lea accentul a revenit la valoarea antică, spre starea morală a personajului, accent care este valabil şi în modernism. Personajul operelor contemporane nu acţionează ci se gândeşte, se zbate, întreabă şi caută răspunsuri existenţiale, este deziluzionat, confuz. Autorul percepe şi trăieşte intensiv şi cu acuitate ameninţarea omului, căutând să o exprime deseori în mod extrem, astfel îndepărtând tot mai mult eroul de lume, de mediu. Personajul devine negarea totală a eroului convenţional. Pasivitate, suferinţă, reflecţii auto-torturante îi controlează viaţa, devine incapabil de a acţiona şi totodată este conştient de starea sa. Astfel ia naştere personajul reflector, gânditor.

Nici imaginarul nici simbolicul nu cuprind în totalitate realul, care rămâne undeva dincolo de subiect, dincolo de reprezentare. El aparține de domeniul inexpresibilului, al ceva deasupra puterii cuvântului. „Idealul umanist se salvează, supravieţuieşte, moare sau renaşte, numai în noi, în conştiinţa noastră, a tuturor oamenilor, pentru care ideea de „om”, „umanism”, „umanitate” păstrează încă un sens viu şi imediat. Ceea ce echivalează cu a spune că întreaga problemă umanistă depinde de clarificarea şi consolidarea ideii de om ca normă a existenţei şi dezvoltării plurale a omului.”[2]

Arta modernă este condusă de o opoziție ierarhică în care personajul și istoria proprie (sau personajul și acțiunea, caracterul și evenimentele) apar ca oponenți. Valorile adevărate sunt purtate de omul interior, de viața interioară (sufletul) opus omului exterior (trupul), a aparenței. Scopul romanului este de a evidenția, de a valorifica acest om interior. Caracterul, ca și concept, a dispărut din opinia publică și din studiile de cercetare literară, pentru că azi nu în caractere ne gândim – cu toate că utilizăm cuvântul -, omul secolului al XX-lea nu are caracter ci psihologie sau conștiință.

[1] Adrian Marino, „Dintr-un dicţionar de idei literare”, Editura Argonaut, Cluj napoca, 2010, p.283
[2] idem, p.283

Bálint Tibor, inovator al literaturii maghiare din Ardeal, în operele de debut ne povesteşte momente din viaţa lui, având teme, personaje obişnuite, iar apoi trece la opere în care prezintă cititorilor tragedii ale destinelor umane.

Romanul *Zarándoklás a panaszfalhoz*, care are structura unui volum de nuvele, este considerat a fi un amestec al tradiţiilor realiste ale secolului al XIX-lea şi a tendinţelor moderniste din sec. al XX-lea şi este un punct de reper pentru istoria literaturii maghiare.

Scriitorul Bálint Tibor, fiind crescut în periferia Clujului, în mai toate operele lui a descris cu originalitate de neîntrecut viaţa oamenilor săraci şi influenţa istoriei, a politicului, a mentalităţii timpului asupra vieţii. Romanul *Zarándoklás a panaszfalhoz* prin tehnica paralelismelor dusă la perfecţiune ne prezintă şapte sorţi diferite, unele încrucişându-se, altele nu. Suprapunerea drumurilor vieţii, formării psihologice ale personajelor, scoate la iveală puterea dramatică a politicii timpului asupra vieţii omului mărunt. Personajele se lovesc permanent de visele proprii, de doruri, de ambiţii şi de pornirile lor omeneşti. Contrastul dintre educaţie şi locul ocupat în societate este puternic subliniat, cât şi schimbările psihologice survenite prin pierderea credinţei în Dumnezeu, în Bine. Autorul parcă este atras de legăturile omeneşti extreme, de contradicţia anilor 50.

Mentalitatea timpului, a politicului, contradicţia dintre nivelul de educaţie şi locul ocupat în societate sunt puternic şi în manieră realistă arătate prin personajul Zsákos János, care este un ţigan devenit secretarul satului Remetelak. Este un personaj sinistru. Prin comportamentul, abuzurile, agresiunile lui este personajul de groază al satului, care el însuşi este conştient că originea, modul de viaţă şi educaţia lui nu corespund cu rolul avut în societate, şi el însuşi se plânge că „Dar se pare că femeilor ceva altceva contează ... că cine este intelectual şi cine nu ... şi a râs de el pentru că el este numai fiul unui muzicant, nu a făcut şcoală, ca aceştia”[3]. Iar, faţă de cei învăţaţi, cum ar fi medicul satului, Halmi Sándor, îşi exprimă resentimentele astfel: „o să-i vină de hac, pentru că se dă domn, pentru că dintre „intelectuali” el este care detestă să se tutuiască cu el”[4]. Are două tentative de agresiune sexuală şi o tentativă de omor, toate din cauza resentimentului că nu este acceptat de populaţie. Tot din această cauză, îşi cheamă rudele hingheri să omoare toţi câinii din sat, pentru că este deranjat de lătratul lor.

[3] Bálint Tibor, „Zarándoklás a panaszfalhoz”, Editura Kriterion, Bucureşti, 1978, pp. 54-55
„De úgy látszik, a fehérnépeknél valami egyéb számít ... hogy ki entellektüel s ki nem az ... őt pedig kikacagta, mert ő csak egy muzsikus fia, nem végzett magasabb iskolát, mint ezek” (trad. ns)
[4] idem, pp. 37-38
„azért teszi be neki az ajtót, mert az urat játssza, mert az "entellektüelek" közül ő az, aki rühell tegeződni vele” (trad. ns)

Nici cu familia nu ştie să se comporte frumos. Este de părere că el a ridicat-o pe soţia lui la un nivel acceptabil, dar nici ea nu este recunoscătoare, nu are grijă de el şi nici de gospodărie. Copii lui umblă murdari, nespălaţi, nu merg la şcoală iar el este satisfăcut cu nivelul lor de trai, cu educaţia şi comportamentul lor. Prin acest personaj autorul ne dă un exemplu autentic, veritabil pentru felul în care se decurgeau lucrurile în timpul comunismului. Cu cât mai needucat, cu atât mai influenţabil era omul, avea cu atât mai mare şansă de a ajunge „cineva" în comunitate, oameni care după şase luni de reeducare sau şcoală de partid deveneau persoane ideale pentru stat, persoane de conducere.

În contrast cu Zsákos ne este arătat medicul Halmi, care având conştiinţa de doctor, luptă pentru curăţenia satului, pentru sănătatea sătenilor, operează la orice moment al zilei şi face toate acestea fără a primi multă recunoştinţă. De exemplu, o trimite pe sora lui Zsákos János, la spital, pentru care este agresat de Zsákos. Tot Zsákos este revoltat, când doctorul rezolvă botezul copilului al cincilea al surorii sale, din simplul motiv omenesc ca acesta să nu rămână fără naş. Doctorul primeşte de la săteni ouă, pentru care este persecutat, chemat la centru şi supus umilinţelor şi interogatoriilor. La început nu înţelege ce se întâmplă în jurul lui, dar când şi casa lui este percheziţionată se revoltă. Şi rămâne cu revolta lui, pentru că îi este explicat să stea în linişte, să nu spună nimănui nimic dacă nu vrea să aibă probleme şi mai mari. Este ameninţat pentru faptul că a renovat un candelabru vechi găsit în spatele casei la mutarea lui în acea locuinţă, afirmându-i-se că a furat un obiect din patrimoniul statului. Căutând un articol de ziar, oamenii „de la centru" îi răstoarnă casa, aruncându-i lucrurile în curte. Într-o zi apare o brigadă de pompieri la el şi din cauza că găsesc hârtii vechi în pod, îl amendează cu explicaţia că pune casa în pericol de a se incendia. La sfârşit, resemnat, lasă doctorul ca lucrurile să se liniştească de la sine, înţelegând că nu are cum să se apere de acuzaţiile false aduse împotriva lui.

Un personaj aparte, parcă central, pentru că influenţează viaţa a altor 4 personaje, este Bárány, un predicator care şi-a distrus şi şi-a părăsit familia după ce i-a decedat fetiţa. Se retrage în pădure şi trăieşte acolo viaţă de sihastru. Ne apare în această operă ca întruchiparea Satanei, o Satană nefericită, care se zbate între credinţă şi pierderea credinţei, distruge tot ce-i iese în cale şi fiecare persoană cu care se întâlneşte. Este un individ cu complexe psihologice izvorâte din sentimentul de inferioritate cauzat de handicapul lui fizic. La vărsta fragedă de 10 ani, la îndemnul medicilor, tatăl lui îi cumpără sicriu. De fapt, el însuși, copilul, își alege toate necesarele pentru înmormântarea sa, fiindu-i spuse că este pe moarte. Trăind aproape izolat de lume și suportând chinuri enorme, el se întoarce spre credință și devine un predicator temut,

ascultat de enoriași. Însă, psihicul suportă numai într-o anumită măsură dramele. Bárány cedează la un punct și astfel se transformă în ousul tuturor ce vestea înainte. Reprimându-și firea adevărată el se transformă într-o ființă odioasă, instinctele sale ieșind mărite până la extrem la suprafață.

În acest roman, autorul urmăreşte cu rigurozitate formarea destinelor paralele, care aici deja poate fi considerată ca metodă, tehnică de construire a romanului. Stilul aproape naturalist ale celorlaltor scrieri ale lui se schimbă în evoluția sugestivă, indirectă a acţiunii.

Nici din această operă a scriitorului Bálint Tibor nu lipsește grotescul, care se amplifică spre tragic nu prin scenele zugrăvite cu un talent impresionant, ci prin construcția romanului, prin paralelismul destinelor, care de altfel este și subtitlul operei, (*Destine paralele*), prin desenul aproape absurd al destinelor, al psihicului personajelor. Ne sunt prezentate patru istorioare, unele terminate, altele neterminate, punând pe scenă caractere din diferite pături sociale, fără legătură între ele și care deplâng, critică și suferă din cauza aceluiași lucru: înălțarea, mărirea a falșilor profeți, a incapabililor, a influențabililor, a apostaților, care distrug destinul celor buni, celor educați și conștiincioși, îi umilesc, îi nenorocesc, îi împing în moarte pe cei care luptă pentru o cauză bună. Aceste fapte se întâmplă din cauze minore, dar autorul ne arată cu mare finețe că și din lucruri minore se pot întâmpla lucruri mari, dacă bestialitatea, răutatea omului prinde teren, dacă suspiciunea, gelozia are credibilitate mai mare decât sinceritatea sau omenia. Cei doi prieteni deveniți colegi iar apoi adversari, exemplifică foarte frumos și credibil generațiilor viitoare, ce se poate întâmpla când începe interceptarea, chemarea la raport, când o umbră ne urmărește, când nu ne găsim liniștea, crezând că suntem vinovați de ceva, dar nimeni nu ne spune de ce.

Zarándoklás a panaszfalhoz este un „drum” de istorie și psihologie umană atât de ramificată, încât cititorul după primele capitole își pune întrebarea: care este legătura între personajele romanului, pentru că Bálint Tibor, cu acest roman, a depășit granițele nu numai ale romanului de familie ci și ale romanului cu un protagonist, pentru că în acest roman nu există un protagonist în sensul clasic al cuvântului. Răspunsul la întrebare se află în structura romanului. Destinul este protagonistul. Se ivește întrebarea: ce se întâmplă cu oamenii într-o anumită perioadă a istoriei și răspunsul este dat de șirul destinelor. Astfel, personajele nu sunt legate între ele ca într-un roman de familie, fiecare are destinul lui propriu, dar evenimentele sunt totuși legate între ele, pentru că personajele își influențează reciproc viața, evoluția destinelor lor.

Autorul caracterizează vag personajele din *Zarándoklás a panaszfalhoz* spunând despre ei că sunt „...ca oamenii pe care calvarul trăit îi înalţă, inspirîndu-le un sentiment de recunoştinţă chiar şi pentru simplul fapt că există, dacă nutresc dragoste de viaţă”[5]. Ei sunt cei care trăiesc în frică permanentă, care sunt vulnerabili, care trăiesc cu nemărginitul dor, dar fără speranță, spre ceva mai bun.

În această categorie este și profesorul, directorul adjunct cu numele sugestiv de Pénzes László (cuvântul maghiar „pénzes” înseamnă „cu bani”) căruia i îi va fi atribuit rolul de dușman al socialismului și va fi persecutat în acest sens, cu rezultat perfect. Moare de infarct cauzat de sperietură, de frică și distrus psihic. „Într-o seară deprimantă, pe când se întorcea din nou de la tovarăşul Bunácsi, îşi propuse ca la următoarea discuţie să recunoască totul, să ia asupră-şi orice învinuire, cât ar fi ea de grea, numai să se isprăvească odată cu tracasarea asta,. îl zări peste drum pe Káló; stătea lîngă parapetul spoit în alb iar lui Pénzes i se păru că pedagogul nu-l pierde nici o clipă din priviri. Acum ştiu ce înseamnă gestul acesta, îl cotropi groaza. Ticălosul, vrea să-mi dea de înţeles că, orice aş face, oricât m-aş apăra, pînă la urmă, el, împreună cu directorul, tot îmi vor sfărâma ţeasta!”[6]

După primele rânduri despre acest personaj, cititorul își pune întrebarea, de ce este numit *Pénzes*, când de fapt este destul de sărac. Răspunsul ne este dat de evenimentele și întâmplările narate, când ne iese la iveală că *pénzes* nu se referă la avere, ci este metafora bogăției sufletești și de caracter a personajului. Este un om cinstit, respectat de elevi și de colegi, cu o familie numeroasă și fericită, ceea ce stârnește gelozia directorului școlii, care îl cunoaște de mult timp, dat fiind că au fost colegi în seminarul teologic, amândoi au practicat preoția câțiva ani, după care amândoi s-au lăsat și printr-o coincidență stranie sau o farsă a sorții au ajuns în aceeași școală, unul director, celălalt director adjunct. Hărțuiala directorului începe prin a intra la Pénzes la ore, prin a-l critica în fața elevilor, prin a-l denunța, fără a avea dreptate, că are probleme cu vederea și i se retrage permisul de conducere, iar el trebuie să facă

[5] idem, p. 163
„...azok az emberek, akiket a kálvária tapasztalata késõbb fölemel, és hálássá tesz már a puszta lét iránt is, ha megvan bennük az életszeretet” (trad. ns)
[6] idem, p.329
„Egy csüggesztő este, amikor megint Bunácsi elvtárstól jött, arra gondolt, hogy a következő beszélgetéskor mindent bevall, mindent magára vállal, csak legyen már vége a meghurcoltatásnak. Átellenben, a fehérre meszelt korlátjánál Kálót pillantotta meg s úgy tűnt föl neki, hogy egy pillanatig sem veszi le róla a szemét. Most már tudom, mit jelent ez a mozdulat! – ütött ki rajta a rémület. Azt akarja tudtomra adni a gazember, hogy bármit teszek is, ha védekezem, ha nem, ők ketten az igazgatóval előbb-utóbb úgyis összeroppantják a koponyámat!” (trad. ns)

navetă la școală, i se schimbă orarul în așa fel, încât nu prinde nici ultimul tren direct spre casă, și după toate acestea, începe să fie chemat la interogatoriu. Pedagogul școlii îl urmărește ca o umbră și raportează fiecare mișcare, fiecare cuvânt pe care le vede și aude de la Pénzes. Rezultatul îl cunoaștem. Distrus psihic, i se deteriorează și fizicul și face infarct. Nimeni nu află și nu știe cauza.

Un alt destin ne este prezentat prin Kálmánka, fiul lui Bárány. Tatăl revenit în oraș duce viața fiului său spre dezastru, spre prăbușire totală. Îl face jucător de cărți, îl învață să bea, să stea nopți întregi în, cârciumi, baruri, cu femei ușoare, îl face coparticipant la bătăi, la abuzuri sexuale, cu toate că copilul are 16 ani. Modul lui de viață devenit modul de viață și al fiului ni-l arată ca pe o Satană care dinadins distruge tot ce este bun în jurul său. Și chiar așa se confesează Bárány, spunând că după atâția ani de abstinență de la viața cotidiană, se transformă în cineva fără scrupule, fără sentimente, fără bunăvoință, că singurul scop al lui de acum încolo va fi să trăiască viața din plin și acest lucru îl învață și pe fiul său. La sfârșitul evenimentelor Kálmánka ajunge la spital cu o boală venerică și ajunge la punctul în care își omoară tatăl, împreună cu fratele lui mai mare, despre care Bárány nici să audă nu a vrut.

Multe destine și vieți a distrus acest personaj monstruos, Bárány. Un alt personaj într-un alt capitol este Róza, o altă victimă a acestei Satanei. Se împrietenește cu văduva și îi distruge și ei viața. La un moment dat, Róza este alungată de acasă, din casa ei, pentru că Bárány se mută la ea, neavând locuință. Relația lui cu ceilalți oameni se deteriorează într-un mod nemaivăzut. Parcă chiar ar fi întruchiparea Răului absolut. Însă, Bálint Tibor, are talentul de a zugrăvi și pe acest om-oroare într-un stil care ne face să simțim milă pentru sufletul lui rătăcit. Permanent ne trimite înapoi la viața lui de predicator și astfel se creează o punte între cele două extreme ale lui Bárány, o punte care echilibrează ororile, neleguirile, răutatea lui cu înțelepciunea, bunătatea, sinceritatea lui din perioada de profet.

În această operă prind viață personaje detestabile. Sunt puțini eroi, sunt oameni, față de care simțim milă, față de unii pentru nefericirea lor, față de ceilalți pentru aroganța, trufia, chiar pentru răutatea lor. Sunt personaje demne de milă, pentru că devin ceea ce devin din cauza vulnerabilității lor, a slăbiciunilor lor, a suferinței lor, din care nu găsesc cale de ieșire și astfel devin, unii chiar în clipa morții, sufletește tari. Așa ni-i arată Bálint Tibor, oameni comuni, reprezentanți ai masei de oameni, de la care totuși fiecare are ceva de învățat.

Aproape cu toții se zbat cu diferite complexe, instincte, inhibiții, devenind până la urmă nevrotici, cu atitudini inacceptabile. Ostilitățile și intențiile rele dezvăluie adevărata lor fire, lupta pentru existență care suprimă orice bunătate este expresia stării instinctuale ale omului.

Scrierile lui Bálint Tibor nu intră în categoria lecturilor plăcute în care acțiunea se termină în mod plăcut. Lumea operelor lui nu este o lume delimitată din punct de vedere sociologic, psihologic sau istoric. La prima lectură se pare că ne scrie despre vremurile de dinaintea războiului mondial, până prin anii 60, că operele lui ne arată un desen sociologic ardelenesc, ne ilustrează lumea oamenilor mahalalelor, a micilor orașe de provincie. Pe lângă acestea, lumea romanelor lui Bálint Tibor este delimitată și estetic, prezintă cititorilor zona intermediară dintre ficțiune și realitate, dintre istorie și iluzie, mai ales lumea crizelor. Ne ține procese fără discursul apărătorului, lipsite de slogane retorice dar dă verdicte nemiloase, în același timp este înțelegător și suflet atent la vibrațiile personajelor lui. Această lume este o lume de coșmar, degeaba se distrează și râd actorii pe scena vieții, autorul de multe ori ne duce spre orașul păcatelor, spre imaginea Sodomei. Scrierile lui abundă în decădere, agresiune, beție, excese. A supraviețui în această lume dramatică fără a răni, a cauza durere altuia sau fără a participa la suprimare este eroism în sine. Și în această lume imaginată există puțini eroi, avem de a face mai ales cu victime, victime ale suferințelor, ale căror mărturisiri vin una după alta ca în decameronul suferințelor. Cei care mărturisesc sunt rareori eroii evenimentelor. La fiecare pas ne lovim de vise, de speranțe, de nevoi nesatisfăcute, de suferințe, de răni care determină viața locuitorilor, vieților din mahala. După cum se poate observa, literatura, personajele contemporane aproape fiecare sunt „înzestrate” cu acel întuneric care este prezent în natura omului, pesimismul, teroarea, frica, agresivitatea, violența, toate sunt lucruri firești. Nu există personaj în literatura contemporană fără gânduri sau vise bolnave, nu există o carte în care nu fie ceva patologic. Așa sunt și operele lui Bálint Tibor, așa este și romanul *Zarándoklás a panaszfalhoz* în care suprapunerea sorților paralele scoate la suprafață forța dramatică care domină viața eroilor și victimelor mahalalelor, iar istoria rămâne oarecum în afara evenimentelor.

Coexistența Binelui cu Răul în romanul lui Bálint, duce cititorul spre realism, spre viața de zi cu zi, deoarece cu cât citim mai mult operele autorului nostru, cu atât mai mult se trezesc amintiri, cititorul lovindu-se de propriile experiențe de viață. Personajele, întâmplările le sună cunoscut cititorilor, e adevărat că într-un mod exagerat, dar fiecare poate găsi ceva ce îi amintește de propria experiență. Cu toate acestea, operele lui Bálint Tibor sunt distractive, captivante, interesante și pline de învățături, lectura acestor scrieri nu constituie o dificultate, autorul având un stil foarte accesibil oricărui tip de cititor.

După cum afirma Aurel Dragoș Munteanu în prefața la un alt roman al lui Bálint Tibor „Literatura lui Bálint Tibor aparţine tipului projectiv, care încearcă să inducă din trecut şi din

prezentul semnificativ toate liniile care pot să definească viitorul. Indiferent de motivaţiile psihologice ale scriitorului, descifrabile şi ele printr-o lectură apropiată, imaginea finală a lumii sale este de o netăgăduită acuitate. O spaimă de pustiul sufletesc al unei posibile lumi viitoare, mai radical decât meschinăria mic-burgheză a trecutului, o tensiune înfricoşătoare, cu atât mai adâncă, mai obsedantă, cu cât renunţă la imagini hiperbolice în favoarea „trăirii", a caracterului său, foarte viu, iată ceea ce caracterizează prozele lui Bálint."[7]

Un alt personaj al literaturii contemporane ardelenești, reprezentativ pentru ideea de construcție tragică și realistă, este Achim Brezeanu, protagonistul romanului *Viața la o margine de șosea* scris de Mihai Sin, prozator, ale cărui romane ar trebui să fie pe raftul numărul unu al literaturii române – dar nu sunt. Poate că este prea devreme, poate că mentalitatea, cultura sau conștiința contemporană încă nu s-a dezvoltat destul pentru a-l înțelege, a-l aprecia și a-l recunoaște pe Mihai Sin. Atât față de Bálint Tibor cât și față de Sin sunt multe de recuperat. Poate că și acesta este motivul alegerii prozei lui ca punct de reper pentru această teză.

Romanul discutat, *Viața la o margine de șosea*, a apărut în 1975, fiind terminat cu doi ani mai devreme, așteptând în sertarul autorului momentul potrivit pentru a fi dus la o editură. Acțiunea romanului este foarte simplă, puțin forțat am putea afirma că acțiune nici nu există în această operă. Este vorba despre încercările protagonistului, într-o zi de septembrie, de a evoca cu ajutorul lui Tea Ionescu viața, biografia fostului său prieten, Nicu Nanu. Așteptând ora întâlnirii cu Tea, vizitează un fost coleg de liceu, stă și ascultă discuția părinților și își amintește de propria copilărie. Pe larg, atât pare romanul a povesti, dar pătrunzând printre rânduri, vedem un tânăr de 35 de ani, însingurat, confuz, neînțeles și neînțelegător, pentru că nu acțiunea este importantă în operă, ci substratul ei psihologic, existențial, Achim mărturisind la sfârșitul cărții: „… ne vom cufunda în întuneric, pe când, cei ce vor rămâne se vor plimba … . Și toate astea, uitând că ne vor căuta într-o lume mai ascunsă înțelesului."[8]

Tragismul acestui personaj ia naștere din această idee-concluzie, căutarea celui de negăsit, căutarea rostului, sensului vieții, a liniștii sufletești, a împăcării cu sine. Nu-l înțeleg părinții și nu-și înțelege părinții, este într-un constant conflict substanțial cu lumea, cu propria ființă. Este în imposibilitate de adaptare, nu are sentimente, trăind cu adevărat numai în gândurile sale. „… luptele sale nu răzbăteau în afară, la lumina zilei, devenind reale. …

[7] Bálint Tibor, „Câinii după gratii", prefață de Aurel Dragoș Munteanu, Editura Kriterion, București, 1978, pg. VI
[8] Mihai Sin, „Viața la o margine de șosea", Editura Cartea Românească, București, 1975, p.129

Ajunsese să știe o mulțime de lucruri despre el, despre oprirea sa înainte de acțiune, fără să poată stabili cu exactitate adevărul. Renunțarea sa, limita sa, … putea fi … efectul unei superiorități orgolioase. Învingător fără să învingi, iată ceva posibil."[9] Acest orgoliu îl duce și la a încerca să o cucerească, fără remușcări, fără a se gândi la sentimentele celorlalți, pe prietena fostului său coleg.

Achim este un ins lucid, mereu pregătit pentru un nou început, realist până la absurd și totuși tragic pentru că indiferența îl duce la însingurare, la monotonie, la moartea sufletului. Trăind în permanentă încordare psihică, negativismul lui îl transformă într-o persoană antiidilică, provocând milă, lipsă de înțelegere și revoltă din partea cititorului. „Îi era milă … de inocența celor ce trăiau prea normal, inconștienți de pericolul care-i pândea, senini fără să fi simțit vreodată sclipirea rece a teroarei, a primejdiei inevitabile."[10] Nu putem afla despre ce fel de primejdie vorbește autorul, pentru că romanul nu divulgă tainele sufletului protagonistului. Acest lucru nu poate fi reproșat scriitorului și nici nu poate fi criticat pentru atitudinea sa, dat fiind că tăinuind cauzele ne oferă nouă, cititorilor, posibilitatea să ne asemănăm cu Achim, să încercăm noi să-l înțelegem, fără a ne influența prin judecata autorului. Tânărul erou este un însingurat nonconformist, în conflict continuu, din cauza modului lui de viață, cu tatăl său care îi reproșează cu fiecare ocazie când se întâlnesc că „Tu n-ai făcut cariera pe care o așteptam… . N-ai o nevastă, n-ai copii, în ziua de azi oamenii ca tine nu sunt luați în serios… ."[11] Prin însingurarea lui, Achim ajunge a fi un erou paradigmatic al modernismului. Imaginea individului izolat, ale cărui calități într-o oarecare măsură numai în afara societății sunt vizibile, contrazice realitatea lumii. Achim nu este om tipic dar nu este nici excepție. Autorul a încercat să concentreze în el problemele vieții. Nu ia nimic ca accidental, se gândește, reflectă asupra amintirilor, vorbelor, evenimentelor. Călătorește singur, se întâlnește cu oameni simpli – dar numai cu cine vrea el – contemplă natura, citește dar „zilele curgeau monoton"[12]. Este un ins fără sens, fără rost, important numai pentru simplul fapt de a fi, cu viziune fragmentară despre lume, este subiectiv, confuz și deschis pentru experiențe noi. Ironie și sarcasm sunt criteriile de bază ale operei, pentru că – așa ne-a învățat literatura contemporană – cărțile rar vorbesc despre „viața în roz". Iată afinitatea cu omul contemporan, cu sentimentele dominante ale modernului, ca depersonalizare și impersonalizare. Starea de fapt a civilizației

[9] idem, p.11
[10] idem, p.10
[11] idem, p.27
[12] idem, p.26

contemporane ne arată, că oamenii focalizează superficial și numai asupra problemelor superficiale. Și problemele sunt condamnate la schimbări intensive, pentru ca omul, ca și manifestare a esenței, să devină capabil pentru a-și îndeplini rolul destinat.

Lumea acestui roman de dimensiune redusă este limitată, mică, atât din punct de vedere geografic cât și din prisma apartenenței sociale a personajelor. Eroii sunt oameni comuni, obișnuiți. Însă banalitatea figurilor nu înseamnă și dezinteres față de ele. Dimpotrivă, modul în care sunt proiectați cititorului, relevă talentul scriitorului de a transforma nesemnificativul în important și totodată, din felul mărunt de a fi al personajelor, ne arată singura lor opțiune, de a fi armați numai împotriva situațiilor mărunte, comune. Poate aceasta este explicația pentru minimalismul romanului, intenția autorului fiind a ne confrunta cu zilele și „problemele" noastre comune fiecăruia, pentru că protagonistul operei nu este un reprezentant al vreunei tipologii, este un eu, un noi, un el, este cineva din vecinătatea noastră, este bărbatul de care ne lovim pe stradă, care stă în fața noastră la rând în magazin. Poate fi și el, scriitorul, omul din rândurile noastre.

Alex. Ștefănescu afirma că „Proza scurtă a lui Mihai Sin este proză de atmosferă morală și are forma unor secvențe de realitate, fără introducere și fără încheiere. Romanele aduc în prim-plan câte un bărbat trecut de prima tinerețe, un „erou al timpului nostru", purtător de cuvânt al autorului."

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

Bibliografie:

1. Bálint Tibor, *Câinii după gratii*, prefață de Aurel Dragoș Munteanu, Editura Kriterion, București, 1978

2. Bálint Tibor, *Zarándoklás a panaszfalhoz*, Editura Kriterion, Bucureşti, 1978

3. Farrell F. B., *Subjectivity, Realism and Postmodernism – The Recovery of the World,* Cambridge University Press, Cambridge, 1994

4. Gaál György, *Kortárs magyar írók kislexikona 1959-1988*, Nyelv és irodalomtudományi közlemények, Cluj, 1990

5. José Ortega y Gasset, *Meditații despre Don Quijote și Gânduri despre roman*, traducere de Andrei Ionescu, Editura Univers, București, 1973

6. Manolescu Nicolae, *Arca lui Noe, Eseu asupra romanului românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981-1983

7. Marino Adrian, *Dintr-un dicţionar de idei literare*, Editura Argonaut, Cluj napoca, 2010

8. Pageaux Daniel Henri, *Literatură generală şi comparată*, Editura Polirom, Iaşi, 2000

9. Sin Mihai, *Viața la o margine de șosea*, Editura Cartea Românească, București, 1975

BACK TO BASICS: CLOTHING WITHIN 19TH CENTURY LITERARY TEXTS

Daniela-Ionela Covrig
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Although fashion origins go back to the so called first modernity during the 14th and 15th century in Italy and Burgundy where we can find the first texts on the history of clothing, it is only during the 19th century that the first structured studies are issued. It is also the 19th century when fashion made its entrance in literature. Writers such as Balzac, Zola, Flaubert or the Goncourt brothers, whose literary works are filled with female characters, could not neglect the description of their outfits. Our approach is aimed at the importance of fashion within that time (from the social, economic and literary point of view), at the status clothing reflects, all of which also include the complexity and the richness of literary descriptions. This subject is interesting for literature, as well as sociology, economy and the history of mentalities throughout that period of time.

Keywords: clothing, fashion, Zola, 19th century, description

Brève approche sociologique

Du point de vue sociologique le XIXe siècle incarne la réussite de la bourgeoisie. L'essor du capitalisme et l'émergence de cette nouvelle classe sociale qui « n'hésite pas à signifier à travers de leurs vêtements et accessoires luxueux leur nouvelle puissance politique, économique et sociale »[1] est issu du changement survenu dans la vie mondaine de la société.

Les changements au niveau des habitudes vestimentaires sont d'autant plus visibles à travers l'histoire des salons. La naissance des salons remonte au XVIIe siècle quand les femmes de la haute société adoptent une attitude nouvelle par rapport au siècle passé. La préoccupation principale c'est l'élégance de la conversation et le raffinement. Le mouvement précieux qui vise le désir de l'aristocratie de se distinguer des autres classes sociales, atteint son apogée et les salons préoccupés de littérature et de bonnes manières qui jouissent d'un grand succès. Les hôtels aristocratiques réunissent les gens de lettres mais également les courtisanes, les lettrés et les passionnés du bon goût, les plus notables. Le plus fameux salon était le Salon de la

[1] Frédéric Godart, *Sociologie de la mode*, Collection Repères, La Découverte, Paris 2010, p.13.

marquise de Rambouillet et celui de la Mademoiselle de Scudéry. Au XVIII[e] siècle les salons connaissent l'essor et deviennent la composante principale de la sociabilité mondaine. Tenues en principal par les femmes ils regroupaient des personnalités du monde littéraire, de la philosophie, de la peinture ou des savants. Les plus célèbres sont celles de Madame Geoffrin.

Le XIX[e] siècle garde seulement le souvenir des siècles passés. Même chez Balzac on retrouve la nostalgie des salons, en affirmant que les salons de la marquise d'Espard sont le « dernier asile où se soit réfugié l'esprit français d'autrefois, profondeur cachée, ses mille détours, sa politesse exquise »[2]. On retrouve quand même quelques salons comme celui de Juliette Récamier, mais ils sont remplacés petit à petit par les réunions mondaines où la concurrence entre les femmes au niveau du vêtement va s'accroître. On peut même affirmer que les conséquences de la révolution industrielle, le développement de la technologie trqnsposés dans la préoccupation pour la mode détruisent les valeurs profondes de l'aristocratie et font place à la culture matérielle d'un peuple.

Au début, la mode est limitée à la haute société ensuite elle s'élargit vers la bourgeoisie, le vêtement étant également un signe de réussite, de différenciation sociale. Mêmes les périodiques de mode conseillaient en matière de goût, surtout les élites.

La mode fondée en 1829 comme revue de mode hebdomadaire de littérature par Émile de Girardin et placé sous le haut patronage de la duchesse de Berry se veut une revue aristocratique en temps que le *Journal des dames et des modes* fondé en 1797, s'adresse également aux dames de province étant considérée la bible en matière de mode à cette époque.

Dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle les publications se multiplient au point qu'en 1852 il existe une quarantaine de revues[3] C'est toujours à partir du Second Empire que les revues élargissent vraiment leur public cible s'adressant également aux différentes couches de la bourgeoisie.[4] Pour faire face à la concurrence, la quantité d'illustrations augmente. En 1860 prit naissance *La Mode illustrée* qui avait comme objectif d'« apprendre au moyen de gravures et de descriptions d'une rigoureuse exactitude à toutes les mères de famille et aux jeunes personnes à faire par elles-mêmes tous les objets utiles à leur entretien »[5]. Grâce à ses gravures en noir et blanc, à un tirage annuel de cent mille exemplaires entre 1866-1890 ce journal de

[2] Honoré de Balzac, *Autre étude de femme*, La Comédie humaine, t. III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966 [rédigé en 1839-1842], p.424.
[3] Guénolée Milleret, *La mode du XIX[e] siècle en images*, Eyrolles, Paris, 2012, p. 11.
[4] Ibidem, p. 8.
[5] Idem.

mode devient le plus important et influent en matière de mode dans la deuxième moitié du siècle.

Sous la III[e] République se font remarquer des publications comme *La revue de la mode* fondée en 1871 par Goubaud, *La mode illustrée* qui continue sa popularité, *L'Art et la Mode* qui met la toilette au rang d'œuvre d'art et *La mode pratique* crée en 1891 qui introduit la photographie à la place de la gravure. Le lectorat s'étendant de l'aristocratie à la bourgeoisie, s'étend également à la femme au foyer. En conséquence on retrouve de plus en plus des pointes de broderie, des recettes et des publicités. Au début du siècle cela deviendra une préoccupation pour la mise en évidence du vêtement par broderies et un moyen d'apprendre aux femmes de confectionner leurs propres vêtements et de cuisiner. On pense ici à la revue hebdomadaire *La Semaine de Suzette* qui se dédie spécialement aux filles entre 1905-1960.

Brève approche économique

De nos jours la mode représente une activité économique importante. Le sociologue Frédéric Godart parle d'une étude de marché faite par Euromonitor International selon lequel l'industrie de la mode représentait en 2008, 6% de la consommation mondiale. D'ici en résulte l'importance du phénomène.

Au XIX[e] non seulement à cause des changements au niveau social, mais aussi grâce au développement économique, les femmes accordent plus d'intérêt à la mode. Au début du siècle les couturières indépendantes se déplaçaient en général pour aller travailler chez leurs clients. Dans la deuxième moitié du siècle les petits magazines de nouveautés deviennent de grands magazines qui ressemblent à ceux de nos jours. On parle ici du magasin *Au Bon Marché* (1852), *Le Printemps* (1865), *Les Grands Magasins du Louvre* (1974). Ceux-ci sont transposés par Zola dans *Au bonheur des dames.* Le succès de ces magasins est dû selon nous à trois aspects : la croissance de la population, à l'invention de la machine à coudre et à l'émergence du marketing.

Du point de vue démographique la population parisienne croît de manière considérable de 547.000 habitants en 1801 à 4 millions d'habitats en 1901.[6] En conséquence il y a une demande de consommation plus grande dans tous les secteurs, également dans l'industrie de la mode. Le développement technique facilite dans le secteur de mode l'invention de la

[6] Eugénie Briot, *Le parfumeur millionnaire, notable et industriel parisien du XIX[e] siècle,* Revue d'histoire du XIX[e] siècle, 34 / 2007, mise en ligne le 01 juin 2009.

« couseuse » qui est une clé de voûte pour l'alimentation des grands magasins parisiens. C'est aussi au XIX[e] siècle que nous voyons de nouvelles techniques de vente et une importance accordée à la promotion de la marchandise, cela veut dire les premières traces du ce qu'on appelle aujourd'hui le marketing. L'art de vendre cher utilisé par les petits commerçants a été remplacé par l'art de vendre beaucoup mais à des prix acceptables. La publicité dans les journaux aiguise les goûts de la clientèle.

Ces aspects sur le fond de la prospérité financière constituent le milieu propice pour le développement des nouvelles tendances en matière commerciale et de mode. On assiste à une variété des courants de mode comme l'invention de la haute couture (le père de la haute couture est considéré le couturier Charles Frederick Worth), des mannequins vivants et le passage au prêt-à-porter.[7]. Des maisons de mode fameuses également de nos jours ont pris naissance dans cette période. On pense ici à la maison Louis Vuitton fondée en 1854.

Ce siècle renommé par ses corsets, crinolines et tournures connaît surtout l'expansion de la mode féminine bien que l'élégance masculine soit aussi présentée. On remarque dans la littérature les riches coloris des tenues féminines à l'antipode de celles masculines. Le XIX[e] siècle impose l'habit noir pour le soir à l'homme élégant, habit qui avant la Révolution de 1789 n'était porté que par les solliciteurs, les officiers réformés, les rentiers, les auteurs et les indigents.[8] Les tenues des dames par contre sont de plus en plus raffinées, sophistiquées, détaillées et colorée.

La mode dans la littérature : Balzac et Zola

Chez Balzac on retrouve une préoccupation particulière pour la mode. L'auteur du *Traité de la vie élégante* (essai paru dans *La Mode* du 2 octobre 1830 au 6 novembre 1830 en cinq articles d'analyse et de critique du monde- ouvrage à l'origine de tous les articles et ouvrages qui ont suivi[9]), essai qui vise une analyse critique de la mode, et également du *Code de la toilette* insère des descriptions vestimentaires dans ses romans aussi. Il met l'accent non seulement sur l'esthétique de la mode, mais surtout sur le côté sociologique et ses implications commerciales.

La scène du bal du roman *César Birotteau* met en relief le contraste entre les classes sociales, « l'embourgeoisement de la mode » n'étant qu'au début pendant la monarchie de Juillet

[7] Catherine Örmen, *Comment regarder la mode : histoire de la silhouette*, Edition Hazan, Paris, 2009.
[8] Rose Fortassier, *Les écrivains français et la mode – de Balzac à nos jours*, Puf Ecriture, Paris 1988, p. 8.
[9] Rose Fortassier, La Pléiade, 1991, t. XII, p. 924.

A l'exception de trois femmes qui représentaient l'Aristocratie, la Finance et l'Administration : mademoiselle de Fontaine, madame Jules, madame Rabourdin, et dont l'éclatante beauté, la mise et les manières tranchaient au milieu de cette réunion, les autres femmes offraient à l'œil des toilettes lourdes, solides, ce je ne sais quoi de cossu qui donne aux masses bourgeoises un aspect commun, que la légèreté, la grâce de ses trois femmes faisaient cruellement ressortir.[10]

Balzac affirme qu'il est difficile d'expliquer la différence qui distingue « le grand monde de la bourgeoisie qu'il ne l'est à la bourgeoisie de l'effacer »[11] et il explique comment il était visible que pour les bourgeoises le bal était une rareté vue dans la manière de s'habiller et que pour les femmes de la haute société celui-ci était un événement habituel et par leurs tenues elles n'avaient pas l'air de s'être habillées exprès.

Les tenues de madame Birotteau vêtue d'une robe « de velours cerise, garnie de dentelles à manches courtes ornées de jockeis »[12] et de Césarine habillée « en crêpe blanc, avait une couronne de roses blanches sur la tête à son côté ; une écharpe lui couvrait chastement les épaules et le corsage » attiraient des regards d'envie.

Balzac habille ses personnages en fonction de leur caractère en se montrant également attentif à la réalité de l'époque d'où on peut parler d'une psychologie de la mode. On retrouve la description de Madame Matifat, représentante de la bourgeoisie de la rue Saint-Denis qui montre de toute sa plénitude « ses droits de bouffonne sottise », vêtue d'une « robe lourde ponceau lamée d'or, toilette en harmonie avec un air fier, un nez romain et les splendeurs d'un teint cramoisi »[13]

Chez Zola on retrouve des descriptions vestimentaires plus colorées, plus détaillées plus proche des tableaux de ses amis impressionnistes. Les tenues les plus belles et riches en couleurs et détailles sont celles de Renée :

C'était une simple robe de gaze blanche, mais garnie d'une multitude de petits volants découpés et bordés d'un filet de velours noir. La tunique, de velours noir, était décolletée en carré, très bas sur la gorge, qu'encadrait une dentelle mince, haute à peine d'un doigt. Pas une

[10] Honoré de Balzac, *César Birotteau*, Editions Rencontre, Lausanne, 1959, p. 177-178.
[11] Ibidem, p. 179.
[12] Ibidem, p. 176.
[13] Ibidem, p. 178

fleur, pas un bout de ruban ; à ses poignets, des bracelets sans une ciselure, et sur sa tête, un étroit diadème d'or, un cercle uni qui lui mettait comme une auréole.[14]

Cette fragment vient confirmer le credo de Zola concernant la description : « le but à atteindre n'est plus de conter, de mettre des idées ou des faits au bout les uns des autres, mais de rendre chaque objet qu'on présente au lecteur dans son dessin, sa couleur, son odeur, l'ensemble complet de son existence »[15]

Dans un fragment suggestif toujours dans le même roman, Zola personnifie la Seine, la métamorphosant en une parisienne élégante. L'auteur nous offre un tableau vif, animé par la multitude de couleurs, ton, métaphores et comparaisons :

Par les beaux jours, par les matinées de ciel bleu, elles se trouvaient ravies des belles robes de la Seine ; c'étaient des robes changeantes qui passaient du bleu au vert, avec mille teintes d'une délicatesse infinie ; on aurait dit de la soie mouchetée de flammes blanches, avec des ruches de satin ; et les bateaux qui s'abritaient aux deux rives la bordaient d'un ruban de velours noir. Au loin, surtout, l'étoffe devenait admirable et précieuse, comme la gaze enchantée d'une tunique de fée ; après la bande de satin gros vert, dont l'ombre des ponts serrait la Seine, il y avait des plastrons d'or, des pans 187 d'une étoffe plissée couleur de soleil. Le ciel immense, sur cette eau, ces files basses de maisons, ces verdures des deux parcs, se creusait. [16]

Si nous considérons Honoré de Balzac comme un précurseur de Zola nous ne pensons pas seulement aux préoccupations pour la tenue vestimentaire de leurs héros et héroïnes, mais aussi à la manière dont leur écriture rend compte de cette préoccupation.

Balzac était-il vraiment une source d'inspiration pour Zola ? C'est possible. On apprend d'une lettre du 1867 envoyée par Zola à son ami Anthony Valabrègue que celui-ci était fasciné par la lecture balzacienne « –À propos, avez-vous lu tout Balzac ? Quel homme ! Je le relis en ce moment. Il écrase tout le siècle. Victor Hugo et les autres – pour moi – s'effacent devant lui. Je médite un volume sur Balzac, une grande étude, une sorte de roman réel. »[17] C'était la même période où le roman *Thèrese Requin* a été publié, roman emblématique pour le courent naturaliste qui précède le cycle des *Rougon-Macquart*.

[14] Emile Zola, *La Curée,* Lausanne, Editions Rencontre, 1960, p.194.
[15] Emile Zola, Les Romanciers naturalistes – édition argumentée, Format Kindle, Anvensa Editions, 2014, p.167.
[16] Emile Zola, *La Curée*, p. 187-188
[17] Lettre de Zola à Anthony Valabrègue, 29 mai 1867 https://books.google.ro/books?id=zx3fAgAAQBAJ&pg=PA299&lpg=PA299&dq#v=onepage&q&f=false, consulté le 2 septembre 2015

Lorsque les grandes lignes de son projet sont établies, *Zola* veut sous-tendre également les différences entre lui et Balzac. Bien qu'il emprunte à Balzac l'objectif général, d'offrir une analyse compréhensive et explicative du système social[18], mais cette fois-ci à travers une seule famille, dans son article du 1869 il veut souligner que son œuvre se penche plutôt vers la science :

Les bases de la Comédie sont le catholicisme, l'enseignement par des corps religieux, principe monarchique. La Comédie devait contenir deux ou trois mille figures. Mon œuvre sera moins sociale que scientifique. Balzac à l'aide de trois mille figures veut faire l'histoire des mœurs, il base cette histoire sur la religion et la royauté. Toute sa science consiste à dire qu'il y a des avocats, des oisifs, etc., comme il y a des chiens, des loups, etc. En un mot, son œuvre veut être le miroir de la société contemporaine. Mon œuvre, à moi, sera tout autre chose. Le cadre en sera plus restreint, je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifié par les milieux.[19]

Du point de vue du style les deux écrivains sont assez différents. Balzac ayant beaucoup écrit « a été longtemps considéré comme écrivant mal ».[20] Selon le poète et romancier français Théophile Gautier, Balzac n'avait pas de style. Celui-ci dresse le portrait du grand écrivain en disant que « cet immense cerveau, ce physiologiste si pénétrant, cet observateur si profond, cet esprit si intuitif, ne possédait pas le don littéraire : chez lui s'ouvrait un abîme entre la pensée et la forme. Cet abîme, surtout dans les premiers temps, il désespéra de le franchir »[21], ce qui veut dire que le style préoccupait beaucoup Balzac. Il le dit d'ailleurs lui-même.

Je travaille 18 heures par jours. Je me suis aperçu des défauts de style qui déparent La Peau de chagrin, je la corrige pour la rendre irréprochable ; mais après deux mois de travail, La Peau réimprimée, je découvre encore une centaine de fautes – Ce sont des chagrins de poète … De tous côté, l'on me crie que je ne sais pas écrire, et cela est cruel quand je me le suis déjà dit ; et que je consacre le jour à mes nouveaux travaux, et la nuit à perfectionner les anciens[22]

[18] Henri Mitterand, *Zola*, I (1840-1871), Fayard, 1999, p. 717-719.
[19] Zola, Différences entre Balzac et moi, 1869.
[20] Nicole Mozet, *Balzac au pluriel*, PUF, 1990, pp. 291-292.
[21] Théophile Gautier, *Honoré de Balzac* - https://books.google.ro/books?id=w7CiBgAAQBAJ&pg=PT21&lpg=PT21&dq#v=onepage&q&f=false, consulté le 2 septembre 2015.
[22] Honoré de Balzac, *Oeuvres completes de M. de Balzac: Lettres a Madame Hanska* Vol. 29 Oeuvres completes M. de Balzac, Bibliophiles de l'originale, 1967, p.28.

A l'antipode se retrouve Zola doué d'un talent littéraire extraordinaire, il n'a pas dû travailler pour perfectionner son instrument. Il ne revoyait jamais ses pages et il reprenait son travail même au milieu de la phrase

après un rapide coup d'œil jeté sur ses notes d'ensemble, il se met à l'œuvre, reprenant la page où il l'avait laissée la veille, souvent au milieu même d'une phrase, sans relire jamais ce qui précède pour s'entraîner, comme ont besoin de le faire les travailleurs irréguliers ; (…) quatre pages le plus souvent, des pages de papier écolier ordinaire coupé en deux, des pages d'une trentaine de lignes, sans marge, d'une écriture compacte, ferme et régulière, sympathique à force de logique et de clarté. Presque pas de ratures.[23]

Maupassant concernant la question du style zolien considère que le style « large (de celui-ci) plein d'images, n'est pas sobre et précis comme celui de Flaubert, ni ciselé et raffiné comme celui de Théophile Gautier, ni subtilement brisé, trouveur, compliqué, délicatement séduisant comme celui de Goncourt ; il est surabondant et impétueux comme un fleuve débordé qui roule de tout »[24]. Son écriture claire réside également dans le public cible auquel il s'adresse qui est le grand public et non pas un public niché, raffiné.

Les descriptions vestimentaires chez Balzac sont frustes, sans la complexité de celles de Zola. De là les exercices du style balzacien utilisant des épithètes clichés « redingote vert-olive », « des souliers à boucles d'or », « cravate de mousseline blanche », « pantalon bleu », « bas de soie noir »[25] etc. Les associations de Zola sont un peu plus précises, plus insolites. La description des tissues et habits épouse les corps, fait voir la joie de celui qui les porte :

les étoffes vivaient (…) les dentelles avaient un frisson, retombaient et cachaient les profondeurs du magasin, d'un air troublant de mystère; les pièces de drap elles-mêmes, épaisses et carrées, respiraient, soufflaient une haleine tentatrice; tandis que les paletots se cambraient davantage sur les mannequins qui prenaient une âme, et que le grand manteau de velours se gonflait, souple et tiède, comme sur des épaules de chair, avec les battements de la gorge et le frémissement des reins.[26]

Nous considérons que la citation qui pourrait caractériser le mieux l'écriture zolienne est celle de Baudelaire qui disait en 1845 que « L'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse (...) Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son

[23] Préface de Jean-Claude le Bolnd; présentation et notes de Pierre Cogny, *Zola et Les Rougon Macquart,* Editiond du Seul, Paris , 1969, p.33, selon Paul Alexis – *Emile Zola, notes d'un ami*, 1882.
[24] Ibidem, p. 43, selon Guy de Maupassant, *Emile Zola,* 1883
[25] Honoré de Balzac, *César Birotteau*, p. 74
[26] E. Zola, *Au bonheur des dames,* Editions Rencontre, Lausanne, p. 43

côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos bottes vernies.»[27]

Les préoccupations de Balzac et Zola vues dans une perspective moderne

Les magasins de nouveautés proposent à cette époque leurs propres journaux de nouveautés dont l'objectif est essentiellement publicitaire. Ces annonces sont accompagnées de conseils et recommandations vestimentaires.[28] *Le Moniteur de la mode,* (Trois fois par mois (1843-1871). Hebdomadaire (1872-1913)[29]) paru au début sous le nom de *Le journal spécial des nouveautés de la Maison Popelin-Ducarré* c'était un journal de nouveautés qui bâtit son succès grâce à la longue collaboration avec le dessinateur Jules David et à ses gravures.[30]

Balzac dans son œuvre *César Birotteau* et ensuite Zola dans *Au bonheur des dames,* mettent en question une «innovation » de leur siècle : la publicité sous différentes formes. On doit mentionner que jusqu'au XIXe et au début du XXe siècle, on parlait essentiellement d'annonce ou de réclame. Le terme de publicité a été attesté pour la première fois en 1689, ayant le sens d' « action de porter à la connaissance du public » puis de « notoriété » et à partir du 1829 il connaît son acception technique moderne « fait d'exercer une action sur le public à des fins commerciales »[31]

En ce qui concerne les textes publicitaires, jusqu'au milieu du XIXe siècle, ceux-ci « adoptent essentiellement un type de mise en texte conforme au modèle livresque et à l'écriture littéraire : typographie compacte, indifférenciée, linéaire et régulière, avec seulement quelques titres pour agrémenter l'ensemble »[32] Balzac nous fournit un exemple dans ce sens-là avec sa publicité fameuse que nous retrouvons dans le roman *César Birotteau*. Le passage de référence est le suivant :

DOUBLE PATE DES SULTANES ET EAU
CARMINATIVE
DE CESAR BIROTTEAU
DECOUVERTE MERVEILLEUSE
Approuvée par l'Institut de France

[27] Charles Baudelaire, Salon de 1845
[28] Guénolée Milleret, *2012,* pp. 10-14
[29] http://data.bnf.fr/34444051/le_moniteur_de_la_mode__paris_/, consulté le 15 septembre 2015
[30] Guénolée Milleret, 2012, pp. 11
[31] Jean-Michel Adam, Marc Bonhomme, *L'argumentation publicitaire – Rhétorique de l'éloge et de la persuasion,* Paris, Armand Colin, 2007, p. 11
[32] Idem.

Les mécanismes de la publicité du XIXe siècle sont présentées dans l'analyse faite par Balzac lui-même

La Pâte des sultanes et l'Eau carminative se produisirent dans l'univers galant et commercial par des affiches colorées, en tête desquelles étaient des mots : *Approuvées par l'Institut!* Cette formule, employée pour la première fois, eut un effet magique. Non seulement la France, mais le continent fut pavoisé d'affiches jaunes, rouges, bleues (…) A une époque où l'on ne parlait que de l'Orient, nommer un cosmétique quelconque Pâte des sultanes, en devinant la magie exercée par ces mots dans un pays où tout homme tient autant à être sultan que la femme à devenir sultane, étaient une inspiration qui pouvait venir à un homme ordinaire comme à un homme d'esprit ; mais le supérieur, commercialement parlant, qu'il rédigea lui-même un prospectus dont la ridicule phraséologie fut un élément de succès.[33]

Selon Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme, les quatre lignes de l'annonce fixent les grandes orientations du long argumentaire :

Si la seconde ligne concerne seulement la propriété juridique (…) la première fournit le nom de la marque de chacun des produits commercialisés par Birotteau. Dans « Double pâte des sultanes », l'adjectif « double » est une référence au fait que la Pâte des sultanes se présente soit sous une couleur rose (« pour le derme et l'épiderme des personnes de constitution lymphatique »), soit sous une couleur blanche (« pour ceux des personnes qui jouissent d'un tempérament sanguin »). C'est avec le syntagme prépositionnel « des sultanes » que les connotations dont parlait Balzac dans le texte cité plus haut viennent s'engouffrer. Ce syntagme appuie en effet la dénomination choisie : « Cette pâte est nommée *Pâte des sultanes*, parce que cette découverte avait déjà été faite pour le sérail par un médecin arabe » (…) La troisième ligne en italique réunit de la magie de la science (...) en temps que la dernière vient de renforcer la scientificité par la caution d'une institution.[34]

Le phénomène publicitaire se retrouve d'une manière évidente chez Zola aussi. On ne retrouve pas chez lui des annonces publicitaires mais des références à l'ampleur que le phénomène avait prise et à son importance :

[33] Idem. apud Balzac
[34] Ibidem., pp. 12-13.

La grande puissance était surtout la publicité. Mouret en avait à dépenser par an trois cent mille francs de catalogues, d'annonces et d'affiches. Pour sa mise en vente des nouveautés d'été, il avait lancé deux cent mille catalogues, dont cinquante milles à l'étranger, traduit dans toutes les langues. […] Il professait que la femme est sans force contre la réclame, qu'il finit fatalement par aller au bruit[35].

Toute une série de techniques publicitaires sont présentent dans le roman de Zola : annonces publiées dans la presse, catalogues, affiches, la publicité bouche à bouche, la publicité à l'aide de l'image du magasin, la publicité à l'aide du design des vitrines, la publicité vive.

La configuration livresque domine jusqu'au début du XXe siècle. Après cette période nous pouvons parler d'une publicité plutôt commerciale qui met l'accent sur les avantages offerts par le produit et sur la partie commerciale afin d'attirer l'attention de la cible. En outre le texte publicitaire change aussi grâce à l'apparition de l'image qui va accompagner les publicités.

Conclusion

Si l'on s'interrogeait sur le roman d'analyse et de synthèse sociale au XIX[e] siècle deux grands noms se font remarquer : Balzac et Zola avec leurs chefs-d'œuvre remarquables par leurs sujets modernes et toujours d'actualité. La mode, une préoccupation continue pour cette époque retrouve une place bien importante dans leurs œuvres, en mettant en évidence non seulement le côté esthétique et social mais aussi celui commercial, psychologique et moral. On voit que Balzac se sert du vêtement en complément à la psychologie du personnage. Parfois un seul trait vestimentaire attire l'attention du lecteur tout en mettant une sorte d'empreinte sur la suite du portait. Zola, par contre, utilise le vêtement plutôt pour mettre en évidence son talent d'écrivain-peintre, offrant ainsi plutôt un tableau de la mode.

Bibliographie

1. Adam Jean-Michel, Bonhomme Marc, *L'argumentation publicitaire – Rhétorique de l'éloge et de la persuasion,* Paris, Armand Colin, 2007.

2. Bolnd, Jean-Claude préface; présentation et notes de Pierre Cogny, *Zola et Les Rougon Macquart,* Editiond du Seul, Paris , 1969.

[35] Ibidem, p. 281.

3. Briot, Eugénie, *Le parfumeur millionnaire, notable et industriel parisien du XIX^e siècle,* Revue d'histoire du XIX^e siècle, 34 / 2007, mise en ligne le 01 juin 2009.

4. Fortassier, Rose, *Les écrivains français et la mode – de Balzac à nos jours*, Puf Ecriture, Paris 1988.

5. Gautier, Théophile, *Honoré de Balzac* https://books.google.ro/books?id=w7CiBgAAQBAJ&pg=PT21&lpg=PT21&dq#v=onepage&q&f=false, consulté le 2 septembre 2015.

6. Godart, Frédéric, *Sociologie de la mode*, Collection Repères, La Découverte, Paris 2010.

7. Honoré de Balzac, « Autre étude de femme », La Comédie humaine, t. III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966 [rédigé en 1839-1842].

8. Honoré de Balzac, *César Birotteau*, Editions Rencontre, Lausanne, 1959.

9. Honoré de Balzac, *Oeuvres completes de M. de Balzac: Lettres a Madame Hanska* Vol. 29 Oeuvres completes de M. de Balzac, Bibliophiles de l'originale, 1967.

10. http://data.bnf.fr/34444051/le_moniteur_de_la_mode__paris_/, consulté le 15 septembre 2015

11. Lettre de Zola à Anthony Valabrègue, 29 mai 1867 https://books.google.ro/books?id=zx3fAgAAQBAJ&pg=PA299&lpg=PA299&dq#v=onepage&q&f=false, consulté le 2 septembre 2015

12. Milleret Guénolée, *La mode du XIX^e siècle en images*, Eyrolles, Paris, 2012.

13. Mitterand, Henri, *Zola,* I (1840-1871), Fayard, Paris, 1999.

14. Mozet, Nicole, *Balzac au pluriel*, PUF, 1990

15. Örmen, Catherine, *Comment regarder la mode : histoire de la silhouette,* Edition Hazan, Paris, 2009.

16. Zola, Emile, Au bonheur des dames, Editions Rencontre, Lausanne.

17. Zola, Emile, Les Romanciers naturalistes – édition argumentée, Format Kindle, Anvensa Editions, 2014.

18. Zola, Emile, La Curée, Lausanne, Editions Rencontre, 1960.

THE SPECTACULAR PREMISES OF TELEVISION THEATRE

Radu Nechit
PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: In this paper we aim to re-establish the relationship between theatre and the other adjacent arts – literature, visual arts and cinematography – relationship that becomes more and more obvious in the contemporary theatre, broadly speaking, and in the television theatre, in particular. In the analyses of the television theatre concept the spectacular dimension has a distinguished relevance, especially concerning the opposition emphasizing, on the one hand, and on the other hand, the relevance concerning the subtle resemblances that can be remarked inside the same genre and even the transition from one genre to another. The television theatre is based on the theatricality of spectacular act and not only, generating numerous dramatizations originating from the literary dramatic texts. Thus, the television has the function of dissemination, getting accessible through the influence of theatrical representation, and also through the qualities and functions that are specific to the media products: accessibility, penetrability and social receptors differences smoothing.

Keywords: television theatre, spectacular, dramaturgy, theatrical representation, theory of genres.

Teatrul de televiziune poate fi considerat un gen sincretic, avându-și polii de putere în literatură, spectacol și media. Dacă literatura, prin genul dramatic, îi oferă materia, conținutul, forma și mecanismele sale de difuzare și receptare, dar și tehnicile de realizare țin de artele spectacolului și de media.

Progresele înregistrate de zona literară înspre o autonomie a genurilor fac în așa fel încât la finele secolului al XIX-lea, în funcție de criteriile specifice ale judecății receptorilor, ierarhia între genuri și autori să fie aproape inversă cu cea a succesului comercial, după cum sesiza Pierre Bourdieu în celebrul său volum *Les règles de l'art*[1]. Din punct de vedere economic, ierarhia este simplă și aparent constantă, pentru că teatrul, cu investiții culturale minore, asigură profituri importante. La baza de jos a ierarhiei se află poezia care, cu rare excepții, generează un profit slab unui număr mic de producători. Situat într-o poziție

[1] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Editions Seuil, Paris, 1998, p. 194.

intermediară, romanul poate asigura profituri importante unui număr relativ mare de autori, cu condiția ca aceștia să-și extindă publicul dincolo de zona literară.

Putem înțelege că structura de schismă a acestui spațiu în care ierarhia, în funcție de profitul comercial (teatru, roman, poezie), coexistă cu o ierarhie a sensului în funcție de prestigiu (poezie, roman, teatru) printr-un model simplu ce ține cont de două principii de diferențiere. Pe de o parte, diferențele între genuri – considerate ca întreprindere economică – se disting sub trei raporturi: în funcție de prețul produsului sau al actului de consum simbolic, relativ ridicat în cazul teatrului sau al unui act de consum concret, slab în cazul unei cărți, al unei vizite la muzeu sau într-o galerie de artă […], în al doilea rând, în funcție de volumul calității sociale a consumatorului, adică de importanța profitului economic, dar și simbolic (ce ține de calitatea socială a publicului) care asigură aceste întreprinderi; în al treilea rând, în funcție de lungimea ciclului de producție și, în special, în funcție de rapiditatea cu care se obțin profuturi atât material, cât și simbolice, dar și de durata de timp în care acestea din urmă sunt asigurate.[2]

O astfel de analiză susține, de altfel, și delimitarea mutațiilor sociologice pe care le-a presupus trecerea în postmodernism. Dacă în modernitate, genurile care presupuneau o seducție a cititorului prin intermediul unui fir narativ captivant erau în centrul atenției publicului (cele mai importante astfel de elemente fiind romanul, pentru proză, și comedia, pentru teatru), odată cu postmodernismul, balanța înclină spre artele vizuale, spre delectarea imagistică a spectatorului. Tranziția dinspre text spre imagine denotă specificul unei generații a vitezei care înlocuiește parcursul câteodată anevoios al unei structuri cu radiografia instantanee a acestei structuri, cu vizualizarea ei momentană, în încercarea de a surprinde specificul unui act artistic. Pentru publicul consumist desprins din postmodernism, firul epic devine videoclip, așa cum orice text se preschimbă automat într-o proiecție vizuală.

Dacă corelăm la această schemă a lui Pierre Bourdieu privind separația genurilor în cultură alte trei dimensiuni ale analizei noastre (fiindcă nu putem disocia teatrul de televiziune de valența lui dramaturgică ce ține de genul dramatic prin forma lui primordială – cea textuală, dar nici de teatru ca instituție, prin dimensiunea lui vizuală – reprezentația spectaculară, și nici de media – ca formă de comunicare), remarcăm întrepătrunderea și contaminarea lor estetică

[2] *Ibidem*.

și conceptuală. Instituțional și economic, în termeni de profit, teatrul de televiziune este supus acelorași reguli ca oricare alt produs media, dezvoltarea lui urmând-o îndeaproape pe aceea a televiziunii ca societate comercială. Statutul financiar al Televiziunii Române era asigurat, în perioada la care se referă analiza noastră, pe de o parte, de bugetul de stat alocat anual, iar pe de altă parte, de abonamentele plătite lunar de toți deținătorii de aparate de recepție. Grație ariei mari de răspândire și numărului mare de utilizatori, Televiziunea Română a avut, până la un punct, un statut economic privilegiat.

Pornind de la statutul financiar al spectacolelor televizate, apare și problematica de tip etic a realizatorilor, aceea de a decide între polii de putere impuși, pe de o parte, de aspectul estetic, de valoarea culturală a actului artistic, iar, pe de altă parte, de potențialul său mercantil, comercial. Aici putem vorbi fie de compromisuri în favoarea aspectului comercial, fie de sacrificii financiare în numele crezului estetic, fie de accidente fericite care înglobează ambele aspecte. Fiind un element proaspăt apărut în cadrul televiziunii naționale, teatrul televizat avea nevoie de o susținere financiară. Astfel, decizia realizatorilor de a monta piese cu un caracter mai degrabă comercial decât estetic poate să explice, în prima parte a dezvoltării acestui produs media, motivația alegerii. Fără spectator nu există spectacol, dar fără un spectator bine ancorat într-o viziune lucidă asupra actului dramatic, nu avem nici spectacole de calitate.

Toate aceste considerații vin să nuanțeze opozițiile majore dintre genuri, dar si diferențele subtile care se remarcă în interiorul aceluiași gen și, totodată, formele diferite pe care le îmbracă considerația acordată genurilor și autorilor. Dramaturgia, deși un gen cu precădere bazat pe textul dramatic, cu reguli și cu scriitură specifică bine conturate, nu se poate disocia de latura sa teatrală și vizuală – reprezentația teatrală. Genul dramatic este mai degrabă un gen destinat a fi văzut și auzit, nu neapărat a fi citit, dedicat unui număr redus de consumatori. În opoziție, teatrul de televiziune se bazează exact pe teatralitatea actului spectacular și nu numai, generând astfel numeroase dramatizări după textele literare dramatice. Astfel, teatrul de televiziune are această funcție de popularizare, de a se face accesibil prin forța reprezentației teatrale, dar și prin calitățile și funcțiile specifice produselor de tip media: accesibilitate, penetrabilitate, uniformizare a diferențelor sociale ale receptorilor. În concluzie, genul dramatic, dintr-unul de nișă, cu un număr redus și privilegiat de receptori, devine, prin intermediul modalităților de transpunere artistică specifice teatrului de televiziune, un produs de larg consum.

Parafrazându-l pe Camil Petrescu din studiile sale dedicate teatrului cu mai bine de o jumătate de secol în urmă și care se refereau la natura „estetică” a teatrului, teatralitatea nu

poate fi definită dintr-un punct de vedere științific nici în termeni de sincretism între arte, nici de orizont psihologic (contabilizând cantități de emoții implicate de o parte și de alta a oglinzii scenei) și cu atât mai puțin în termeni statistico-publicitari (succesul la public). Studiind condițiile obiective ale actului teatral, ca și necesitățile pe care le impun aceste condiționări, Ion Sava a ajuns la concluzia că teatrul trebuie să aibă *un limbaj* al său, *teatral*[3]. Spectacolul teatral ne oferă, însă, mult mai mult: rostirea textului e însoțită de succesiunea unor imagini, iar esențială pentru aceste imagini este prezența oamenilor vii de pe scenă, realizând astfel un construct sincretic și, totodată, o comunicare aparte cu publicul din sală. Orice spectacol implică aceste elemente, aflate, la modul ideal, într-un raport de adecvare (chiar și în teatrul radiofonic, unde lipsesc imaginile vizuale, se urmărește ca prin amplasarea și deplasarea vocilor, prin alternanțele de volum să ajungem să realizăm mental spațialitatea, acțiunile și imaginile pe care optic nu le avem în față)[4].

Odată cu începuturile perioadei moderne, teatrul iese dintr-o zonă autoreferențială, autocontemplativă, din care, în funcție de inventarul ideologic și cutumiar al unei epoci istorice sau al alteia, el s-a străduit să răspundă, să reflecte, să ilustreze și să reprezinte, în varii forme, tipuri și genuri, dramele și metamorfozele realității la care se referea. În afară de întrebările majore „Cum e teatrul?”, „Ce e teatrul?” și „Cum se face teatrul?”, la care au încercat să răspundă periodic teoreticienii și practicienii din artele spectacolului, rămâne de soluționat problema receptării („Pentru cine se face teatru?”) și a finalității sale estetice („De ce facem teatru?”). În ceea ce privește receptarea teatrală, teatrul și-a dobândit și și-a conservat în secolul trecut un anume pact de receptare, altfel spus, câteva tipuri de public care aveau se defineau printr-o anumită limitare numerică, dar și de gust, de preferințe, de consum al produsului teatral. În pofida multiplelor experiențe, experimente ce vin din zona teatrului alternativ, a teatrului de stradă, musicalului, operei rock, *living-theater*-ului, cabaretului, teatrului social etc., și care toate vizează recucerirea publicului larg, receptarea sa a fost mereu una fluctuantă și inegală.

Așadar, de-a lungul perioadelor sale de evoluție, de mutații estetice, dar și istorice, ce țin în mare parte și de o istorie a literarului, teatrul și-a format și și-a consolidat un public specific. Dar, conform unei expresii politico-sociologice astăzi la modă, aceea de „electorat

[3] Ion Sava, *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1981, p. 159.
[4] Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 34.

captiv”[5], publicul său a devenit și el „captiv”, instituționalizat, ideologizat, auto-alimentat, perpetuat în aceiași parametri de la o generație la alta. Pe de altă parte, în paralel cu conștientizarea unor fenomene precum „teatrul mort” al lui Peter Brook[6] sau cu soluția „teatrului sărac” al lui Grotowski[7], criteriul estetic al actului teatral și-a văzut progresiv diminuat rolul său în separarea teatrului de celelalte arte – literatura, artele vizuale și cinematografia. Tendința ultimilor ani s-a situat într-o zonă ce ține de transformarea criteriului estetic, uniformizant și generalist, într-un exercițiu stilistic individualizat, ce ține mai degrabă de amprenta stilistică a unui regizor sau a altuia. Nu mai putem vorbi astăzi de modele teatrale unificatoare, de spații teatrale occidentale, africane sau americane, ci de varii viziuni regizorale, de un *remix* creator în care se dizolvă toate valențele culturale, conceptuale, vizuale, mitice și ritualice ale civilizațiilor și culturilor umane.

Dar, pentru a ajunge la aceste noi valențe ale teatrului de astăzi, ale *teatralității* noilor forme teatrale, este necesar să facem un pas înapoi, o regresie în istoria teatrului, cu precădere în „actualitatea” teatrului postbelic. Și aceasta întrucât cultura teatrală din a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost – în ciuda unei aparente omogenități – supusă unei duble determinări, ce ține de situarea de-o parte sau de alta a „Cortinei de Fier”.

Astfel, în Occident, autorii de teatru, dar și regizorii erau constrânși de o tendință mercantilă, de „comercializare” a actului teatral, devenit o marfă din ce în ce mai scumpă pentru cumpărătorul „consumator”, dar, din nefericire, din ce în ce mai „ieftină” în ceea ce privește valoarea ei artistică. Teatrul se dezburghezește și aspiră să coboare în straturile de jos ale publicului. Se observă o tendință de a popula teatrul cu modele umane actuale, cu tipologii ușor recognoscibile de către categorii sociale cât mai diferite, de coborâre a teatrului din zona „plătitorilor de lojă” în cea a locurilor de la parter. O altă tendință, intelectualizantă, caracteristică stângii occidentale, viza combaterea esteticilor convenționale consumiste sau academice printr-o încercare de redefinire a mesajului teatral. Valoarea estetică a actului teatral, definită până acum prin conceptul de „teatralitate”, s-a transformat într-o tendință de „spargere” și de „răsturnare” a codurilor artistice, printr-o contaminare permanentă cu elemente ce aparțin celorlalte zone din sfera artisticului, dar nu numai, cu o intenție vădită de a șoca, de

[5] Noțiunile de *public captiv/ electorat captiv* țin de noile teorii ale comunicării media și a politizării societății de consum, precum și de filozofia rolurilor sociale deținute de individ, care nu mai are autonomia gesturilor volitive, ci acțiunile sale devin instituționalizate, impuse din exterior (vezi Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, Editura Comunicare.ro, București, 2003).
[6] vezi Peter Brook, *Spațiul vid*, Editura Nemira, București, 2014.
[7] vezi Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual – Scrieri esențiale*, Editura Nemira, București, 2014.

a scandaliza receptarea actului teatral, închistată prea mult timp în zona de confort estetic și intelectual a unui convenționalism al obiceiurilor de receptare adânc înrădăcinat în conștiința spectatorului de teatru. La acestea se adaugă și valoarea participativă a spectatorului de teatru, care, din consumator pasiv, se presupune că devine participant activ în actul teatral. Teatrul devine interactiv, iar actul teatral se construiește pe sine în fața noastră, direct pe scenă, uneori cu participarea noastră ca public creator și activ[8].

Este evident că toate aceste tehnici ale provocării înțelegerii și stimulării participării, independent de premisa teoretică ori ideologică a mișcării teatrale care le-a generat, au un substrat comun, fie el voluntar sau involuntar, conștient sau inconștient: teatrul vrea *să se comunice* pe sine (adică să comunice ceva specific), nu doar *să se arate* drept teatru; altfel spus, *funcția ostensivă* (sau de desemnare, specific teatrală, după cum remarca Umberto Eco)[9] începe să fie din ce în ce mai mult concurată de *funcția referențială* a teatrului, adică de încercarea de a transmite un mesaj prin care teatrul se dorea un catalizator al unor modificări substanțiale în conștiința individului-receptor al actului teatral.

De cealaltă parte a „Cortinei de Fier", asemenea fenomene au dobândit o cu totul altă dimensiune. După anii '60, odată cu consumarea ultimelor ecouri ale brechtianismului, autonomia esteticului a fost concepută ca un imperativ al libertății. „Omul revoltat" al doctrinei socialiste, prins în chingile unei propagande impuse și în tendințele „modelatoare", ideologizante ale unei literaturi programatice, educative și formative, a asimilat fenomenele agitatorice ale teatrului occidental pe un portal strict stilistic, diluată în substanța intimă a textului dramatic. În teatrul românesc din perioada comunistă, mesajul era fie unul abscons, fie ridicat la rang de „universalitate", de „general uman", la un ideal mitologic implicit. Prin urmare, refuzul academismului a apărut în dramaturgia statelor din blocul comunist ca urmare a normativelor aduse de realismul socialist cu rol modelator. Textul dramatic s-a încărcat astfel cu straturi succesive de codificare, ce a făcut ca dubla semantizare a reprezentației teatrale să devină un produs rafinat, încifrat, aproape simbolic. Publicul a deprins obiceiuri de decodare a mesajului abscons sau aluziv, încercând să descifreze în text sau în imaginea scenică un demers agitatoric sau persuasiv, spectacolul devenind astfel un adevărat prilej de hermeneutică teatrală. În orice caz, în ambele spații culturale (cu diferențele de rigoare), teatrul a asimilat, pentru a se

[8] Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992, p. 64.
[9] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 23.

elibera de propriile sale determinări (de literatură, de muzică, de ideologie și propagandă, de comercial), lecția autonomiei esteticului, adică a importanței lui „cum?".

Statutul teatrului în cadrul esteticii a depins de natura care i-a fost atribuită, pornind de la definirea sa și de la clasificarea sa drept artă[10]. Atât forma, cât și conținutul discursului estetic se construiesc în jurul întrebării „Ce este teatrul?". Fie că se situează de partea textului sau de partea reprezentației, fie că se încearcă o definire a sa pe baza dualității textuale și scenice, discursul estetic și-a schimbat forma și funcția. În general, discursul despre teatru a luatforma unei poetici a textului sau a unei teorii a reprezentației. El s-a integrat astfel într-un sistem normativ sau a relevat aspecte ale pluralității și diversității opiniilor contemporane despre teatru. Jean-Jacques Roubine, în lucrarea *Introduction aux grandes théories du théâtre*, vorbea despre „dezvoltarea oricărei practici teatrale pornind de la premise teoretice implicite sau explicite"[11].

În opinia lui B. Dort, „teatrul a fost definit o lungă perioadă de timp doar prin dimensiunea sa textuală"[12]. Multă vreme el a fost asimilat literaturii și a făcut obiectul unor speculații estetice doar în versiunea sa textuală, iar cea scenică era restrânsă la zona artizanatului, a tehnicii. Totuși, în epoca actuală asistăm la o răsturnare de situație, întrucât regizorul devine dramaturg, autor dramatic, iar scena își afirmă supremația în fața textului dramatic. Acționând asemenea unui autor dramatic, regizorul exploatează astfel toate resursele teatralității. Teatrul este supus impactului unor modele perceptive și mediatice care acționează atât asupra actorului, cât și asupra spectatorului. Prin noile tehnologii, actorul a devenit acel „zeu protetic" despre care vorbea Freud în *Angoasă în civilizație*: „Omul a devenit un fel de *zeu protetic*, un zeu cu siguranță admirabil, înzestrat cu toate aceste organe auxiliare, dar cum acestea nu au apărut odată cu el, îi creează de multe ori probleme"[13]. Această trecere de la text la scenă a condus la o estetică teatrală modernă, în care teatrul este perceput ca un obiect complex, ca un construct polifonic. În noul discurs despre teatralitatea teatrului trebuie să ținem seama de pluralitatea și de polivalența scenei moderne și să înțelegem acest concept atât în dubla sa dimensiune, cât și în corelație cu celelalte domenii ale artei sau ale literaturii.

Noțiunea de teatralitate a apărut în modernitate și a fost teoretizată mai riguros începând cu anii '60. Conceptul provine de la practicienii și teoreticienii artelor spectacolului, dar în

[10] Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, ed. cit., p. 378.
[11] Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, ed. cit., p. 1.
[12] B. Dort, *Le texte et la scene: pour une nouvelle alliance*, P.O.L., 1995, p. 245.
[13] Sigmund Freud, *Malaise de la civilisation*, Paris, P.U.F., 1971, pp. 38-39.

ultima vreme el apare în special în artele vizuale. Construcția unui discurs istoric și critic în jurul noțiunii de teatralitate a fost determinată de deplasările ce au avut loc în artele spectacolului și în discuțiile privitoare la locul spectacolului. Ne aflăm în fața unei duble intenționalități: pe de-o parte, teatralitatea este folosită ca un cadru (a pune în scenă = a instala în timp și spațiu), iar, pe de altă parte, ea semnalează proces de disoluție a cadrului (a teatraliza pentru a „integra" spectatorii).

În 1971, în lucrarea *Dictionnaires des mots nouveaux*, Pierre Gilbert consacra un articol în care propune definiția plurală și destul de imprecisă de „calități teatrale ale unei opere". Ceea ce reiese din analiza lui Gilbert este că teatralitatea nu poate fi raportată la un singur model teatral și că ea s-ar referi în principal la scenă: comentariile care vizează „mijloace specifice scenei" fac referire la lumini, la decor, la gestică, la tonalitate, la elementele stilistice și structurale ale scenei și reprezentației teatrale și nicidecum la textul de teatru în calitatea sa de formă literară[14]. Ansamblul definițiilor converge înspre o abordare venită din zona curentelor sociologice și semiotice, în care teatralitatea apare ca fiind plurală, compusă dintr-un ansamblu de elemente care, luate împreună sau separat, conferă dimensiune teatrală operei.

În zona teatrului, ideea de teatralitate apare în momentul în care cinematograful vine să bulverseze specificul teatral și în care acesta din urmă încearcă să iasă de sub incidența literarului. Astfel, în 1908, Nicolas Evreinoff este unul dintre primii practicieni ai teatrului care acordă atenție acestei noțiuni în eseul *Apologia teatralității*, unde este aproximată ca un fel de instinct pre-estetic apărut chiar înainte de noțiunea de teatru și a cărui formă cea mai înaltă ar corespunde raportului dintre om și societate la cel mai înalt grad[15]. Teatralitatea a devenit, prin creațiile practicienilor din artele spectacolului, obiectul unei perpetue căutări, iar „a reteatraliza" teatrul a constituit în modernitate un deziderat al scenei teatrale, al cărui apogeu a fost atins de teatrul rus al anilor 1920 – 1930, prin lucrările lui Meyerhold. Unul dintre cei mai mari regizori ai secolului al XX-lea, Vsevolod Meyerhold[16] contrazicea teoriile maestrului său Stanislavski și, în numele conceptului de „teatru teatral", refuza să încadreze teatrul în mimetismul impus de tradiția naturalistă. Virtuozitatea gestului și a corpului, acrobația și dansul devin, în detrimentul „recitării" și al „declamării", instrumentele esențiale ale reprezentației teatrale. Decorul se transformă într-un dispozitiv scenic, iar tehnicile de joc decurg din principiile *biomecanicii*.

[14] Pierre Gilbert, *Dictionnaires des mots nouveaux*, Paris, Hachette, 1971, pp. 11-19.
[15] Nicolas Evreinoff, introducerea lucrării *Le Théâtre dans la vie* (2e édition), Stock, Paris, 1930.
[16] Vsevlov Meyerhold, *On theatre*, Bloomsbury Methuen Drama, 1978.

Această fascinație pentru teatralitatea pură va bântui mereu teatrul european și va repune periodic în atenția lumii spectacolului un ideal teatral care va oscila între nevoia de „dezgolire", aspirația către nuditate, către o puritate care visează să aducă teatrul la nucleul său fondator (actorul), și tendința barocă de a mobiliza în slujba teatralității diverse tehnici teatrale: principiul montajului, regula heterogeneității, o estetică a rupturii ce pune în scenă cele mai variate tehnici de joc, pantomima, clovneria etc. Fascinația pentru teatralitatea pură a fost o constantă a teatrului occidental: Copeau și Vitez considerau că „se poate face teatru din orice", iar Ronconi sau Artaud vizau o separare totală a teatrului de actualitate: „Teatrul […] trebuie să se rupă de realitate […], obiectivul său nu este să rezolve conflicte sociale sau psihologice, să servească drept câmp de bătaie pasiunilor morale, ci să exprime obiectiv adevăruri secrete…"[17]. Totodată, memoria teatrală se perpetuează în special prin anumite forme și practici de scenă. Este pregnant, pe tot parcursul secolului al XX-lea, mitul *commediei dell'arte*, care constituie, în viziunea teatrală a unor Craig, Copeau, Meyerhold, Strehle, și Mnouchkine, nostalgia unui teatru pur și perfect.

Așa cum preciza M. Corvin, de-a lungul secolului al XX-lea „o nouă teatralitate se naște, paradoxal, prin tensiunea unui text care se reinventează în contact cu narațiunea și a unui joc care își asumă riscul de a încredința unui singur actor întreaga partitură și de a avea un rezultat strălucitor sau dezastruos, metamorfoza scriiturii în obiect scenic"[18]. Astfel, admirația pentru dramaturgie și pentru opera lui Wagner l-au condus pe Adolphe Appia să conteste regia realistă care devenise o regulă la finele secolului al XIX-lea, încercând să conceapă, pornind de la punerea în scenă a libretelor lui Wagner, un teatru cu o puternică dimensiune mistică, prin care să o rupă definitiv cu mimetismul și istoricismul. Tot astfel, Edward Gordon Craig condamna atât decorativismul, cât și mimetismul scenografic, urmărind să perfecționeze tehnicile scenografice. Pentru Craig, actorul ideal trebuie să fie un instrument lipsit de afecte, care să atingă o stăpânire absolută a tehnicilor de joc, iar regizorul trebuie să devină un creator.

În deceniul al treilea al secolului al XX-lea, Artaud redactează textele care vor compune lucrarea *Le Théâtre et son double*. Teatrul lui Artaud visa la (re)sacralizarea reprezentației, la o eliminare a textului și a ideologiei mimetice în favoarea gestului și a mișcării. Artaud credea că o condiție primordială pentru realizarea acestui text (re)sacralizat era ca un regizor demiurg să reunească toate forțele teatrului în mâinile sale: „Pentru mine nimeni nu are dreptul să se

[17] A. Artaud, *Le théâtre et son double, Théâtre oriental et théâtre occidental,* Ouvers completes, tome IV, Gallimard, Paris, 1964.
[18] M. Corvin, *Une écriture plurielle*, in *Le Thèâtre en France,* A. Collin, 1989, p. 449.

considere autor, adică creator, decât cel ce manevrează totul pe scenă."[19] Inspirați de textele lui Artaud, regizorii americani din anii '60 pun în practică ritualuri ce țin de nostalgia unei violențe sacrificiale (*Living Theatre*) sau de reunificarea mistică a lumii (*Bread and Puppet Theatre*). Imensele păpuși sculptate de la *Bread and Puppet Theatre*, recursul la arta manechinului, a supramarionetei (*surmarionette*) țineau tot de arta artaudiană. Manechinele respective aparțineau unei populații de figuri disproporționate și enigmatice care urmăresc să scoată teatrul din mimetism și să-l aducă la originile sale liturgice. Pe aceeași linie se situează și lucrările lui Bob Wilson[20].

De fapt, toate experiențele teoretice și teatrale din secolul al XX-lea, de la Artaud la Grotowski (cu conceptul său de „teatru sărac"), încercau să redefinească finalitatea dramei, exploatând relația actor-spectator. Artaud reactualizează, prin intermediul actorului, acea „cruzime" a teatrului menită să-l aducă pe spectator într-o stare de transă colectivă, unificată prin muzică și dans. Actorul lui Grotowski se oferă spectatorului fără nicio mediere, printr-un act de *dezvăluire* totală. Grotowski elimină *personajul* – o capcană a mimetismului, dar nu renunță la *rol* – născut ca o formă structurală, codificată. Nu putem să nu amintim în această încercare de sinteză a evoluției teatrului din secolul al XX-lea importantele mutații aduse în spațiul occidental de lucrările lui Vitez, Vilar, Mnouchkine, Peter Brook, Chéreau, Carmelo Bene sau Dario Fo, care au condus la existența unor adevărate școli de regie.

În 1976, Michel Vinaver[21] propune o abordare epistemologică a problemei și consideră teatralitatea drept o proprietate a corpului aflat în joc: dinspre categoria elementelor scenice conceptul se deplasează, așadar, spre actor. În zona *performance*-ului, teatralitatea este percepută dintr-o perspectivă estetică și antropologică și tot ceea ce termenul reprezenta inițial (elementele teatrale legate de actor și scenă) este anulat, izolat, reinserat și reinventat până la a-și pierde orice semnificație. Teatralitatea a devenit astăzi, prin lucrările artiștilor vizuali și ale performerilor, o formă de interogație socială și antropologică, marcând întoarcerea la sau menținerea unui dispozitiv frontal voluntar, care i-ar permite spectatorului să-și păstreze ipostaza de spectator prin accentuarea frontierei dintre privit și privitor.

Roland Barthes discută și el „teatralitatea", în care vede un concept format de la adjectivul *teatral* pentru a desemna proprietatea fenomenului situat în densitatea sensului și

[19] Antonin Artaud, *Le Théâtre e son double, Lettre sur le langage*, Œuvres complètes, tome IV, Paris, Gallimard, 1964.
[20] vezi Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*
[21] Michel Vinaver, *Ecritures dramatiques*, Arles, Actes sud, 1993.

care caracterizează reprezentația scenică. Ce este teatrul? Pentru Barthes, un fel de mașină cibernetică, una care emite mesaje și care comunică. În stare de repaus, această mașinărie stă în spatele cortinei. Dar, de îndată ce este descoperită, ea începe să transmită un anumit număr de mesaje. Aceste mesaje au ca particularitate faptul că sunt simultane, dar cu un ritm diferit; la un anume moment al spectacolului, primim în același timp 6 sau 7 informații (venite dinspre decor, de la lumini, de la actori, gesturi, mimică, rostire scenică), dar câteva dintre informații sunt fixe (decorul), iar altele mobile (rostirea, gesturile); ne aflăm în fața unei reale polifonii informative și tocmai acest fapt ar constitui teatralitatea, „o multitudine de semne”[22].

Roland Barthes pare să nege teatralitatea textului de teatru, asemenea lui Artaud. Asemenea considerații au prefigurat un teatru de acțiune gestuală radicalizat până la formularea teoriei potrivit căreia teatralitatea ar șterge toate formele artei contemporane. Conceptul de teatralitate apare la Barthes într-o strânsă legătură cu ideea de proximitate și distanță, care, în mod ideal, domină în teatru relația între actori și spectatori, așa cum apare în literatură între scriitor și lector. Pentru Barthes, conținutul aparține dimensiunii create de reprezentație, o dimensiune asertivă, unde se întâlnesc spațiile și personajele create de către autor. În cadrul unei comunicări estetice (literatură sau teatru), între un scriitor sau un regizor și un lector sau un spectator, nu scrisul sau piesa, ci scriitura și regia (care poate fi înțeleasă ca o „lectură” a scriiturii unui scriitor dramatic) contează.

Teatralitatea teatrului de televiziune poate fi corelată și cu noile teorii de analiză spectaculară sau *performance studies*, cum mai era numită scriitura *performativă*[23]. În viziunea acestor abordări semiologice ale fenomenului teatral, este important nu atât evenimentul, în semnificația sa directă, cât forța afectivă a acestui eveniment spectacular, așa cum se manifestă el ca receptare reactivă din partea spectatorului. Teatrul de televiziune se pretează prin excelență la o analiză a receptării, a mutațiilor formale și estetice, dar și a obiceiurilor ori a ritualurilor de receptare ale unui public extrem de eteroclit, aflat într-o permanentă evoluție numerică și suspus regulilor societății de consum, mai puțin unei analize ce ține de teoriile teatrale ce se mulează, în general, pe conținutul dramatic și pe teatrul în componenta sa reprezentativă de scenă[24].

[22] Roland Barthes, *Littérature et signification*, in *Essais critique*, Paris, Seuil, 1964.
[23] Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, ed. cit., p. 348.
[24] Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, 2002. În această lucrare, autoarea a sintetizat rolul critic al spectatorului în mai multe epoci ale evoluției conceptului de teatru.

Când vorbim despre un specific al teatrului de televiziune, aducem, inevitabil, în atenție legăturile predeterminate pe care acesta le are cu spectacolul de teatru autentic, nedeterminat de constrângerile ori de posibilitățile de transmisie pe care le oferă televizarea. Mai mult, termenii ce definesc relația teatru pur – teatru televizat sunt interconectați la termenii relației esențialei a schemei de receptare, spectator – telespectator. Contextul teatrului de televiziune adoptă o serie mai largă de trăsături, care derivă din specificul spectacolului teatral într-o formă mult mai variată. Astfel, pe de o parte, ne confruntăm cu aspectul legat de coordonata spațiu-timp, așa cum se reinventează aceasta în mecanismul televizualului, iar, pe de altă parte, cu statutul montajului regizoral al televizualului, dar și cu statutul telespectatorului.

În ceea ce privește coordonata spațiu-timp impusă de spectacolele televizate, aici asistăm la o sfidare a logicii temporale clasice, așa cum o percepe teatrul pur, întrucât procesul de filmare presupune o imortalizare, o conservare a momentului artistic. Spectacolul televizat are calitatea de a fi reiterat, de a fi revizualizat în diverse momente ale cronologiei obiective, marcând un soi de colaj temporal predeterminat în cadrul temporalității telespectatorului. De acest avantaj nu beneficiază, în schimb, spectatorul clasic, care nu are posibilitatea decât a unei singure vizualizări participative, limitate de contextul spațial al sălii de teatru. Contextul spațial, la rândul său, aduce, în ceea ce privește calitatea de telespectator, o serie de caracteristici mai mult sau mai puțin catalizatoare pentru actul de receptare artistică. Astfel, în opoziție cu limitarea spațială a spectatorului, telespectatorul este un participant de la distanță și, oarecum, unul independent de delimitarea scenică a spectacolului, el fiind un element activ al manifestării teatrale, prin capacitatea de a decide timpul și spațiul alocat acestei interacțiuni. Fie că se află în propria casă, de unul singur sau într-o companie dedicată teatrului, fie că se află într-un loc special amenajat vizualizării de la distanță a spectacolului, telespectatorul are libertatea de a opta pentru a vedea spectacolul, precum și libertatea de a reacționa pe moment, după propriul plac, la modalitățile prin care montajul scenic își duce la bun sfârșit misiunea. E drept că, în ciuda acestor calități, distanțarea mediată de televizual riscă să producă un dezechilibru în cadrul receptării adecvate a emoției spectaculare, atenuând, adesea, emoția artistică[25].

[25] În legătură cu comunicarea scenă – sală, extrapolată la comunicarea mediu/context – receptor, Patrice Pavis afirma că „se instaurează o interacțiune hermeneutică între percepția naivă și percepția *efectului teatral*, fie că e vorba de distanțarea brechtiană, de un procedeu formal sau de trezirea unei conștiințe ideologice. Spectacolul are scopul de a contribui la producerea unei conștiințe noi în spectator, neterminată, dar pusă în mișcare tocmai prin acest caracter de nedesărvârșire. Prin cucerirea acestei distanțări, se deplasează punctul de vedere al analizei instanțelor de producere (autorul) spre instanțele receptării (lector, spectator, telespectator)…" (Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*, ed. cit., p. 62).

Privitor la modalitățile prin care calitatea unui spectacol ajunge să fie receptată de micul ecran, este necesar să spunem câteva cuvinte despre montajul regizoral, despre aspectele tehnice legate de preluarea și difuzarea unui spectacol. În cazul înregistrărilor, ne confruntăm cu o suprapunere a două viziuni regizorale: cea dintâi – a regizorului de spectacol, cel care face posibilă montarea scenică a operei dramatice respective; cea de-a doua – a regizorului de televiziune, care coordonează decupajul televizual, cadrajul, montajul tehnic, modalitățile prin care imaginea scenică este decupată și transmisă telespectatorului. În urma acestei suprapuneri, telespectatorul își limitează capacitatea de a surprinde conștient aspectele piesei de teatru, el stând în umbra regizorului tehnic. În această situație, ochiul regizorului devine, oarecum, ochiul telespectatorului sau, altfel spus, telespectatorul privește cu ochii regizorului tehnic.

BIBLIOGRAFIE

1. Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double, Lettre sur le langage, Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1964;
2. Barthes, Roland, *Littérature et signification*, in *Essais critique*, Paris, Seuil, 1964;
3. Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Editions Seuil, 1998;
4. Brook, Peter, *Spațiul vid*, Editura Nemira, București, 2014;
5. Corvin, M., *Une écriture plurielle*, in *Le Thèâtre en France*, Paris, A. Collin, 1989;
6. Dort, B., *Le texte et la scene: pour une nouvelle alliance*, Paris, P.O.L., 1995;
7. Eco, Umberto, *Opera deschisă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006;
8. Evreinoff, Nicolas, introducerea lucrării *Le Théâtre dans la vie* (2e édition), Paris, Stock, 1930;
9. Freud, Sigmund, *Malaise de la civilisation*, Paris, P.U.F., 1971;
10. Gilbert, Pierre, *Dictionnaires des mots nouveaux*, Paris, Hachette, 1971;
11. Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, Editura Comunicare.ro, București, 2003;
12. Grotowski, Jerzy, *Teatru și ritual – Scrieri esențiale*, Editura Nemira, București, 2014;

13. Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Nathan Université, 2000;

14. Kowzan, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992;

15. Meyerhold, Vsevlov, *On theatre*, Bloomsbury Methuen Drama, 1978;

16. Naugrette, Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, 2002;

17. Pavis, Patrice, *Dictionnaire du spectacle*, Paris, A. Colin, 2004;

18. Pavis, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012;

19. Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1981.

Cercetare finanțată prin FONDUL SOCIAL EUROPEAN, Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Axa prioritară nr. 1 „Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere”, Domeniul major de intervenţie 1.5 „Programe doctorale şi post-doctorale în sprijinul cercetării”, Titlu: „MINERVA – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală şi post-doctorală”, Contract: POSDRU 159/1.5/S/137832.

THE MYTHS OF THE OLD SOUTH AND THE NEW SOUTH IN CORMAC MCCARTHY'S SUTTREE

Oana-Raisa Stoleriu
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Cormac McCarthy's first novels focus on the Tennessee history, myths and the cultural and economic changes brought especially by the Tennessee Valley Authority (TVA). Suttree, his fourth and most autobiographical novel, is located in the 1951 Knoxville, in a world caught between "the world that was" – an Old South, with its pastoralism and stories -, and "the world to come" – the New South, with its urbanisation, industrialisation and "Americanisation". This paper aims to highlight through the eponym character of this novel McCarthy's pastoral vision and the confrontation between wilderness and civilisation in the Southern region.

Key words: Old South, New South, Southern pastoralism, wilderness-civilisation, Cormac McCarthy.

The New South and the Tennessee Valley Authority

What does the South mean nowadays? We all have an image of the South through the writings of well-known writings, like William Faulkner, Flannery O'Connor, Katherine Anne Porter, Alice Walker, or even Margaret Mitchell's *Gone with the Wind.* However, the world is in a continuous change, and concepts like *tradition* and *modernisation, globalisation* and *regionalism, multiculturalism* and *ethnic identity* clash in the process of new myths creation.

Cormac McCarthy, "the rightful heir" of William Faulkner and of the Southern gothic tradition, has been known especially for his Western novels – *Blood Meridian* (considered his masterpiece), *The Border Trilogy, No Country for Old Men* (known also for its adaptation by the Coen brothers), and his post-apocalyptic novel, *The Road.* Writers and critics acclaimed both his Southern and Western novels. To give one example, Harold Bloom considers McCarthy one of the four greatest American contemporary writer[1], together with Don DeLillo,

[1] "Well, we have four living writers in America who have, in one way or another, touched what I would call the sublime. They are McCarthy, of course, with Blood Meridian; Philip Roth, particularly with two extraordinary novels, the very savage Sabbath's Theater and American Pastoral, which I mentioned before; Don DeLillo's Underworld, which is a little long for what it does but nevertheless is the culmination of what Don can do; and,

Thomas Pynchon and Philip Roth. Moreover, the writer's complexity is not represented only by his style which is often compared to the one of William Faulkner's, Flannery O'Conner's or Ernest Hemingway's, in his mixture of minimalism – when it comes to dialogues and the construction of his characters – and maximalism – when we refer to his descriptions and monologues, but also in the variety of his themes and the diversity of approached genres: the Southern gothic, the Western (and the anti-Western), and the post-apocalyptic writings. As Steven Frye remarks, McCarthy's work deals with "a range of aesthetic and social concerns: genre transformation, narrative form, cinematic technique, mythogenesis, gender, masculinity and ethnicity, among others." (*The Cambridge Companion to Cormac McCarthy, 2013:* 4).

McCarthy's career as a writer starts in the South, with his first four novels: *The Orchard Keeper* (1965), *Outer Dark* (1968), *Child of God* (1974) and *Suttree* (1979). How is his South different from Faulkner's South? What happened to the myths of the South after the 1950s? What does the Old South mean? What about the New South and the creation of a new myth? There have been many "Souths" - the colonial Eden, the romantic Old South, the antebellum South – with its idyllic community, the romantic Old South, the crusading Lost Cause – opposed to the materialistic (with its economic prosperity and equality among races) New South. After they had lost the Civil War, in the collision of the traditional culture with modern elements, the past, or more exactly the memory of the past South, became myth, a myth which gravitates around *family*, *community* and *roots*, *religion* and *patriotism.*

However, the modern age brought with it other conflicts: *globalisation* vs. *regionalism*, *multiculturalism* vs. *ethnic identity*, elements which were summarized by John Egerton in the coined phrases "the Americanization of Dixie" or "the Southernisation of America". On the one hand, Hodding Carter proclaimed "The End of the South" (Time Magazine, 1990), explaining that this region had been reduced to "at most an artefact lovingly preserved in the museums of culture and tourist commerce", because "the South, a living, ever regenerating mythic land of distinctive personality is so hard to find in the vital centers of the region's daily life." (qtd. in Duncan, 2010: 144) On the other hand, other voices, like Charles Reagan Willson, proclaimed the survival of a distinctive regional culture in an industrialised, modern world, and that "other parts of the United States, without consciously turning to the South, began to long for some of its values: community, family, roots." ("The Myth of the Biracial South", 2010:

of course, the mysterious figure of Mr. Pynchon." Harlold Bloom in the interview offered to Leonard Pierce, A.V. Club. June 2009.

12) What is then the South? As Jan Nordby Gretlund asks "Have the inherited values survived the modernisation of recent decades? Or have they been bulldozed away now that the South is also a victim of interstate highways, chain stores, suburban life, and mass media advertising?" (*The Southern State of Mind,* VIII)

Among the institutions which changed the face of the South, the Tennessee Valley Authority, known as TVA, had a great impact not only for the modernisation and the industrialisation of "the entire Tennessee River Valley, from Knoxville to Paducah, where the Tennessee joins the Ohio River" (Dianne C. Luce, 2009: 18), but also for McCarthy's Southern novels. The TVA, a governmental corporation created in May 1933, had broad powers to "take notice of any item of valley life that could be included under the term 'general welfare' or 'physical, economic, and social development' (qtd. in Dianne C. Luce, 2009: 18). Among their objectives were the flood control and the river's transformation into a navigation channel of still lakes via dams and locks, but

[…] the TVA's engineering decisions destroyed the farmland of hundreds of families and permanently altered the traditional culture of the region. Its engineers debated between constructing a high-dam or a low-dam system on the river but finally chosen the former because it would maximise production of cheap electricity (Dianne C. Luce, 2009: 21)

The result was "the displacing of thousands of people and their old cemeteries", because "in order to achieve flood control, they would have to create a permanent flood in the valley itself. In this process, 3000 families – 14 000 individuals – and 5000 graves were displaced.

Although his father was a lawyer for the Tennessee Valley Authority, Cormac McCarthy "spends much time in the rural countryside among the people who form the basis of characters in his early Southern novels" (Steven Frye, *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, 2013: XVII) Moreover, the TVA's influence in the South is highly present in all of these novels, presenting in them on the one hand the flaws of the South, with its outlaws and lower-class society, and on the other hand the struggle to maintain a pastoral, traditional existence in the forced industrialisation of this region.

Suttree, a novel of urban life

Suttree was McCarthy's last and most ambitious Southern novel, different from his previous novels through his character, setting and structure, and it has often been compared by critics with James Joyce's *Ulysses,* Dante's *Divine Comedy,* Eliot's "Waste Land", and Twain's *Huckleberry Finn. Suttree* is a well-educated man, "an intelligent and perceptive artist/philosopher-in-the-making, also an alcoholic and soul-wounded man alienated from

family, church, and twentieth-century American culture" (Dianne C. Luce, 2009: 194), who gives up his fortune and rejects his family in order to live in a houseboat, in a Knoxville which actually existed in the 1940s – 1950s. It is a strongly autobiographical novel and the characters with which Suttree interacts are based more or less on McCarthy's acquaintances. It is McCarthy's first urban novel, which depicts the clash between the city life and (eco)pastoral existence, with deep roots in the Southern society, being at the same time a *tour de force* when it comes to literary techniques. As Georg Guillemin writes in "Introduction: The Prototypical *Suttree",* "in some respects Suttree might count as his most Southern work (due to the tall tales, banter, and local color), while in other respects it seems barely American (due to its use of stream of consciousness and its Old World iconography). (Harold Bloom, *Cormac McCarthy,* 2009: 50)

The novel begins with a portrait of the city and its surroundings, made by an omniscient narrator, that seems to look at everything from above, mingling past and present, civilisation and nature, tradition and modernity, simplicity and materialism. The river becomes a reflection of Suttree's inner wars, reflecting at the same time his fears and the vortex of Knoxville: "He could hear the river talking softly beneath him, heavy old river with wrinkled face. Beneath the sliding water cannons and carriages, trunnions seized and rusting in the mud, keelboats rooted to the consistency of mucilage." (*Suttree,* 2010: 8)

McCarthy's river reminds us of Eliot's river, the Thames, from "The Waste Land", in which are present "primary images conveying the poem's theme of the sterility of life in the modern world" (Robert L. Jarrett, 1997: 47), and in which images like mud, sewage and decay predominate. In McCarthy, the river reflects two distinct worlds, the natural, pastoral one, being a source of existence for Suttree and people like the ones from Wanda's family, and at the same time it reflects the decayed life of the city, being seen and described as "cloaca maxima". The images of the river reflect Suttree's inner universe and conflicts. As Robert L. Jarrett puts it, the river "operates as primary representation of Suttree's psyche, in which the two forces of life and death coexist in unresolved conflict." (Robert L. Jarrett., 1997: 48)

Moreover, as Dianne C. Luce observes,

"On the Tennessee River bank Suttree occupies a liminal world between subsistence and commercialism, wilderness and city, poverty and middle class, communion and isolation, aspiration and materialism. The river and the city are metaphors for Suttree's spiritual imprisonment, his struggle with despair, his intermittent efforts to find a vision that will free

him from his own kind of drowning in materialism – the materialism of mortal flesh and the materialism of American culture." (*Reading the World*, 2009: 197)

Modern world and old world dwell inside Suttree's soul. On the one hand, Suttree rejects the sound and the fury of modern life, and searches in his wanderings a simple existence, rejecting his father's materialism. On the other hand, paradoxically, Suttree is attracted and allured to the materialistic part of existence through the commerce that he makes with the fish that he catches, his occasional jobs that he accepts for profit, or his relation with Joyce, with whom he lives inside the city, opposed to his relation with Wanda, the woman who he meets on the banks of the river. He silently accepts everything from Joyce – the fact that she is a prostitute, the money that he receives from her, the way she dresses him. For a short period of time, he abandons his houseboat and his way of living, falling into the world that he firstly rejected in his family.

They selected shirts and ties and cufflinks. They studied shoes in a glass case. A sleek attendant hovered.

Wednesday noon he appeared at Comer's in a pair of alligator shoes and wearing a camelhair overcoat. A pair of beltless gabardine slacks with little zippers at the sides and a winecolored shirt with a crafty placket requiring no buttons. (*Suttree)*

However, their relation is constructed only on materialism and as he rejected and abandoned his family, Suttree breaks with Joyce and the world that she represents. In his way back to his houseboat, McCarthy's character observes the image of Knoxville, of this "city on the hill" created by man:

"Knoxville as Dis, the city of heretics, is a fallen version of the city on the hill, the Puritan hope for a city of God in America, as Canfield points out. When Suttree makes his way down the hill to his houseboat after his break with Joyce, a separation that marks their mutual disgust with the materialism at the heart of their relationship, he notes the ruinous hardscape of the city – 'all this detritus slid from the city on the hill' (411); his reference, with its ironic hindsight, is to John Winthrop's sermon, 'A Model of Christian Charity' […] Suttree's allusion suggests that the American enterprise has erected on the clean breast of the new world, not Winthrop's city upon a hill but Dante's Dis or even Babylon […] It marks Suttree's full recognition – inklings of which have troubled him all along – that he has reenacted the heresy of Knoxville and America, the terrestrial city, in his seduction to pleasure and profit with the prostitute Joyce." (Dianne C. Luce, 2009: 228)

Conclusion

Marcel Arbeit, in his essay, "Lies as the Structural Element in the Fiction of Lewis Nordan", points out that contemporary Southern writers approach the South through two different perspectives. One is through the myth of the past, which says that

Southern writers are interested more than others in moral problems, family, and community life, that they realise to a greater extent that our world is a place of pain, suffering and sorrow. (*The Southern State of Mind*, 2010: 175)

However, he goes on, contemporary writers have in mind a different approach:

In an age of small narratives and lack of belief in God there is no place for morals. It is the tension between these two myths that haunts the best contemporary Southern writers. (*The Southern State of Mind*, 2010: 175)

This is also the case of Cormac McCarthy's novels. We will find in them the major themes of the South, with the search of family, of an edenic place, with the myth of a pastoral and an ancient South, myths which are present in his writings only to be debunked. McCarthy searches for a pastoral South - often found in the myth of the antebellum South, bringing to our attention the themes, the myths and the specific characters of this region. But he presents to us another side of the coin through his outlaws that he depicts and the conflict between the old South and the new South, between man and nature, civilisation and wilderness, industrialisation and tradition. As Georg Guillemin affirms, "McCarthy pitches a highly stylized, wholly man-made literary practice against his evolving ecopastoral universe, until a stalemate between humanist discourse and post-humanist idea invests his fiction with a narrative melancholia that is actually very common in pastoral fiction. Out of the dialectic tension between narrative voice and narrative vision, however, evolves a version of pastoral without equal in the American literature of the latter half of the twentieth century." (Harold Bloom, *Cormac McCarthy:* 2009: 50)

Bibliography:

1. Arbeit, Marcel. "Lies as the Structural Element in the Fiction of Lewis Nordan", in Jan Nordby Gretlund (ed.), Columbia: University of South Carolina, 2010.

2. Frye, Steven. *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*. New York: Cambridge University Press, 2013.

3. Frye, Steven. *Understanding Cormac McCarthy.* Columbia: the University of South Carolina Press,2009.

4. Gifford, Terry. *Pastoral.* London: Routledge: 1999.

5. Gray, Richard. "Recorded and Unrecorded Histories. Recent Southern Writing and Social Change", in Jan Nordby Gretlund (ed.), Columbia: University of South Carolina, 2010.

6. Guillemin, Georg. "Introduction: The Prototypical *Suttree*", in *Cormac McCarthy: Bloom's Modern Critical Views,* Harold Bloom (ed.), Philadelphia: Chelsea House Pub, 2009.

7. Jarrett, Robert L. *Cormac McCarthy.* New York: Twayne Publishers, 1997.

8. Lincoln, Kenneth. *Cormac McCarthy – American Canticles.* New York: Palgrave MacMillan, 2009.

9. Luce, Diane C. *Reading the World.* Columbia: University of South Carolina. 2009.

10. McCarthy, *Suttree.* London: Picador, 2010.

11. Wilson, Charles Reagan. "The Myth of the Biracial South", in *The Southern State of Mind,* Jan Nordby Gretlund (ed.), Columbia: University of South Carolina, 2010.

12. Witek, Terri. "Reeds and Hides: Cormac McCarthy's Domestic Spaces", 23-31, in *Cormac McCarthy: Bloom's Modern Critical Views,* Harold Bloom (ed.), Philadelphia: Chelsea House Pub, 2009.

THE REPRESENTATION OF BUCHAREST'S PERIPHERY IN THE INTERWAR NOVEL: A CARAGIALIAN MODEL

Alexandru Fărcaș
Research Assistant, "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Bucharest

Abstract: Lucrarea urmăreşte să evidenţieze una dintre cele două modalităţi de reprezentare pe care periferia bucureşteană le cunoaşte în romanul dintre cele două războaie mondiale, anume aceea parvenită pe filieră caragialescă. Opusă viziunii emapatice, care se concentrează pe dimensiunea tragică şi pe aspectele economice ale vieţii în noile periferii apărute ca urmare a dezvoltării industriale, această paradigmă este una eminamente critică, selectând ca teren de observaţie mahalaua morală şi psihologică. Caragiale cel din teatru şi, mai ales, din Momente se regăseşte, de asemenea, la nivel narativ, tipologic şi stilistic în scrierile lui Gib Mihăescu, Mihail Celarianu, Tudor-Teodorescu-Branişte sau Damian Stănoiu. Traseul demersului interpretativ nu ocoleşte nici reliefarea anumitor aspecte ale receptării în revistele culturale ale epocii

This paper aims to showcase one of the two ways to imagine Bucharest suburbs active in the interwar fiction, namely the one stemming from Caragiale's literary work. As opposed to the so-called "sympathetic" approach, draping up in melodrama the economic realities of life in the new industrial peripheries, this second approach relies on a "critical perspective", focusing on the moral and psychological issues of the slum. Caragiale, the playwright, as well as the short-story writer, was inspirational for the fiction written by Gib Mihăescu, Mihail Celarianu, Tudor-Teodorescu-Branişte or Damian Stănoiu, on the narrative, typological and stylistic levels. In order to trace the main lines of this literary model, we will also need to take a look into the reception of such novels, as mirrored in the cultural magazines of the interwar period.

Keywords: periphery, slum, urban fiction, interwar novel, reader-response criticism

Într-un articol intitulat *Bucureştii, motiv de literatură urbană*, Pompiliu Constantinescu vedea în Caragiale, singurul junimist citadin, exponentul veritabilului spirit bucureştean înţeles în latura sa pitorească. Pornind de la premiza consubstanţialităţii dintre spiritul micii burghezii şi cel al mahalalei, într-un oraş în care apele sociale erau departe de a se fi limpezit, criticul declară: „Mahalagiii caragialieni sunt cei dintâi orăşeni, reprezentând

faza necesară spre ascensiunea burgheză."[1] În epocă, rolul militant al intelectualilor, magistraţilor şi ofiţerilor în politică este redus, covârşit de activismul şi agresivitatea acestei burghezii în ascensiune (negustori, proprietari, nenumăraţii avocaţi etc.). Tocmai aceste din urmă categorii orăşeneşti alcătuiesc umanitatea schiţelor[2]. Exponentul tipic al Bucureştilor de la 1900 este Mitică, căruia Pompiliu Constantinescu îi face un portret memorabil şi exhaustiv, iar maladia psiho-morală a locuitorilor urbei poartă numele de „miticism". În *Spiritul critic în cultura românească* (1909), Garabet Ibrăileanu operase, cum bine se ştie, o reducţie fundamentală asupra naturii duhului mahalagesc, comun lui Mitică, Mache sau Lache: „Dar trebuie să ne înţelegem asupra acestui cuvânt. *Mahalaua*, pe care o satirizează Caragiale, nu e o categorie socială, clasa de mici burghezi, de mici funcţionari, care stă în suburbie, şi ale cărei mijloace materiale, ca şi cele intelectuale, sunt restrânse. *Mahalaua*, pe care a satirizat-o Caragiale, e o categorie psihologică." [3]

Viziunea critică a lui I.L. Caragiale, proiectată asupra unui material uman hibrid, provenit din mica (şi, uneori, chiar marea) burghezie, înzestrat cu viciile, incultura şi maniile cunoscute, a întâmpinat destule obiecţii. Lui Lovinescu care, în dubla sa calitate de critic şi sociolog, îl respingea principial pe autorul *Nopţii furtunoase* din cauza nepotrivirilor ideologice[4], caricaturizarea tinerei clase burgheze româneşti îi părea profund nedreaptă, iar imitaţia servilă a formelor apusene – o etapă necesară, deja depăşită de evoluţia societăţii româneşti. Un critic azi uitat, N. Davidescu, lansa şi el în 1935 o diatribă la adresa „celui din urmă ocupant fanariot", care, arogant şi străin de spiritul neamului, pipăise doar asperităţile suprafeţelor şi nu pătrunsese adâncurile sufleteşti ale mahalalei, rezervor de forţă în toate mişcările istorice ale secolului al XIX-lea.[5] În anii '30, când romanele dedicate periferiei bucureştene proliferează, discuţia se învârte din nou în jurul lui Caragiale, semn că inerţiile criticii sunt, în parte, justificate de procesul de creaţie, care înregistra încă metamorfoze ale operei acestuia. Cum era firesc, chiar prozatorii care aspirau să dea o cu totul dimensiune umană şi o mizã literară şi ideologică diferită acestei lumi au remarcat printre cei dintâi lipsa unei corespondenţe reale şi precise între mahalaua lui Caragiale şi adevăratele suburbii bucureştene. Este contestat explicit şi „realismul" autorului *Momentelor*, pe care Vasile Demetrius, de pildă, îl găseşte „aranjat, artistic, în vederea ironizării"[6]. Într-un interviu din 1933, George Mihail-Zamfirescu diferenţia periferia, obiectul central al romanului său abia apărut, *Maidanul cu dragoste*, de „mahalaua pitorească şi românească, din care şi-a ales eroii

[1] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 6, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p.72.
[2] *Ibid.*, p.72-73.
[3] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească,* Ed. Minerva, Bucurreşti, 1984, p.166.
[4] Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1971, p.493.
[5] N. Davidescu, *Caragiale*, în *I.L. Caragiale interpretat de…*, Ed. Eminescu, 1974, p. 140.
[6] Vasile Demetrius, *Scrieri alese*, vol. II, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p.11.

marele nostru I.L. Caragiale”[7]. Şi pentru el, caracterul livresc al mahalalei – „bun exclusiv, infailibil, al inspiraţiei caragialeşti”[8] – este neîndoielnic. Autorul *Domnişoarei Nastasia* vorbeşte chiar despre deserviciul pe care marele înaintaş îl făcuse, de fapt, „lumii de la fund”[9]. Într-adevăr, realităţile sfârşitului de secol XIX, când Bucureştii erau încă un mare târg, în care mahalalele se contopeau cu centrul, nu mai corespund situaţiei de peste trei decenii. Industrializarea masivă (intensificată după 1920) a dus la extinderea capitalei, prin încorporarea suburbiilor provenite din vechile comune limitrofe. Concomitent, centrul căpătase toate atributele modernităţii, bucurându-se de întreg confortul unui oraş european. În spaţiul exterior lui se impune acum distincţia dintre mahala şi periferie. Prima, tratată literar în mod critic, cuprinde un areal (atât geografic, cât şi social şi cultural) de mai veche extracţie bucureşteană, al cărui spirit este caracterizat prin „miticism”, pitoresc, încercare de adaptare prin mimetism social. Pe de altă parte, periferia, privită prin prisma aspectelor economico-sociale, este spaţiul noilor suburbii industriale, al aşezărilor ivite din gropile de gunoaie, populate cu oameni veniţi de pretutindeni. Problemele sale fundamentale sunt pauperitatea, dezrădăcinarea proletarilor din mediul rural, alienarea, conflictele de clasă.

Cu toată evidenta deplasare de interes către periferie, petrecută simultan prin intermediul reportajului şi al ficţiunii (Carol Ardeleanu, Constantin Barcaroiu, G.M.-Zamfirescu, Geo Bogza scriu articole şi reportaje dedicate mediului suburban), mitologemul bucureştean al lui Caragiale a cunoscut avataruri şi în deceniul al patrulea, chiar în cadrele aparent inedite ale romanului. Ce anume datorează Mihail Celarianu (*Polca pe furate*, 1934), Gib Mihăescu (*Zilele şi nopţile unui student întârziat*, 1934) şi, într-o măsură ceva mai redusă, Damian Stănoiu (*Camere mobilate*, 1933) ori Tudor Teodorescu-Branişte (*Fundătura Cimitirului No.13*, 1932) atmosferei, viziunii, genurilor şi strategiilor narative din comedii şi schiţe? Vom încerca să răspundem la această întrebare în cele ce urmează.

E vorba, întâi, de aceeaşi atitudine, fundamental critică, asupra unei zone urbane a cărei componenţă socială seamănă izbitor cu aceea care-i serveşte drept model. Jupân Dumitrache, Vetele şi Zităle, Mitică, Lache şi Mache se dovedesc nişte tenaci supravieţuitori. Deşi au, cel mai adesea, origini plebee, eroii romanelor mahalalei interbelice nu aparţin păturilor celor mai

[7] G.M.-Zamfirescu, *Romanul meu*, în volumul *Articole vorbite*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1974, p.244. Mahalaua – spune el – reprezintă „un apendice al centrului”, direct influenţat de acesta, şi căutând, cameleonic, să-l copieze în vocabular, gest, gust pentru confort. Calificativele „mahalagiu”, „mahalagesc” cunoşteau deja, de mai multă vreme, un sens peiorativ, de care G.M-Zamfirescu şi congenerii săi fac toate eforturile să-şi decupleze universurile ficţionale.
[8] Idem, *Mahala şi periferie*, în volumul *Articole vorbite*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1974, p.248.
[9] *Idem.*, p.247.

sărace. Asemeni părinţilor şi bunicilor lor literari, sunt amploaiaţi, studenţi, negustori, avocaţi, într-un cuvânt membrii ai micii burghezii urbane. Într-o lume situată la frontiera dintre centru şi periferie, încă apăsaţi de moştenirea, mai mult sau mai puţin îndepărtată, a unor cutume rurale, ei luptă pentru păstrarea aparenţelor. Mihnea Băiatu, eroul lui Gib Mihăescu, un campion al automistificării, se pretinde doctorand în drept, deşi este doar un student întârziat, din anul întâi. Liţă Soare, chiriaşul „grăbit" al lui Damian Stănoiu se dă drept inginer. Ilie Pantahuzeanu, individ aflat în căutarea unei căsătorii reuşite din punct de vedere material, semnează „Licenţiat în Ştinţele de Stat, Şef de Secţie al Achiziţiilor din Ministerul Finanţelor, Dirijor al corului de la Domniţa Raluca"[10] Femeile – mahalagioaice mai mult sau mai puţin gregare, cu o moralitate şi un statut social adesea îndoielnice – nu ezită să se prezinte, după vârstă, fie în postura de domnişoare serioase, absolvente de liceu şi funcţionare, fie drept văduve ale unor oameni cu stare, când nu de-a dreptul de viţă nobilă. Astfel, coana Aneta, o chiriaşă din casa-vagon aflată în Fundătura Cimitirului, la numărul 13, inventează, înaintea musafirilor ocazionali, călătorii întreprinse, în compania răposatului soţ, în mari capitale europene.[11] Impostura, frecvent satirizată în toate aceste scrieri, se poate explica prin incertitudinea identitară a acestor oameni modelaţi de fantasma parvenirii, însă împovăraţi de moştenirea unor origini modeste.

Frustrarea indusă de nerecunoaşterea unor merite profesionale, în realitate inexistente, îi macină pe micii slujbaşi. E cazul altui chiriaş, Ionel Crudu, căruia „nu-i place «*să tragă chiulul*» dar nici nu vrea să muncească «*mai mult decât scrie la lege*»"[12]; în schimb, consideră că nu se bucură, la serviciu, de respectul meritat. Un grefier, domnul Bănică Nisipoiu (*Zilele şi nopţile unui student întârziat*) se arată reverenţios până la pioşenie în faţa arcanelor justiţiei. În mintea sa, termenii ştiinţifici au o rezonanţă magică, iar vehicularea lor îi deosebeşte pe iniţiaţi de profani. Deşi este un slujbaş mediocru şi un soţ naiv, grefierul se crede inteligent, chemat la banchetul ideilor (trăsătură pe care a satirizat-o Caragiale în jupân Dumitrache şi, mai cu seamă, în Conul Leonida): „În privinţa asta dumnealui are ideile sale. Justiţia nu trebuie înţeleasă de toţi proştii, ea nu poate fi – cum se exprima dânsul – decât «oficiul unei elite supreme». Mi se pare că domnul Bănică Nisipoiu văzuse vorbele astea, undeva într-o prefaţă de carte, deschisă lângă vreo servietă de avocat şi-l impresionase profund. La început îi plăcuseră numai de dragul

[10]Mihail Celarianu, *Polca pe furate*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1983, p.9
[11]Tudor Teodorescu-Braniște, *Fundătura Cimitirului No.13*, Bucureşti, Ed. „Adevărul", 1932, p.30.
[12] Tudor Teodorescu-Braniște, *op.cit*., p.8.

pronunţării: «oficiul unei elite supreme». Atunci le rostea foarte des, mai cu seamă la cârciumă, uneori numai în gând, ca să nu le uite ordinea.” [13]

Din recuzita de personaje caragialeşti nu lipsesc nici debitatorii lozincilor patriotarde, cabotini şi infatuaţi, oameni ai gesturilor extreme. Un personaj memorabil, reminiscenţă de Coriolan Drăgănescu[14] este studentul Anibal (Aniban, cum îi spune coana Aneta) Popescu-Delar. Fiu de preot dintr-un sat de munte, „studinte în drept şi publicist”, doar că – epoca e alta – nu liberal, ci legionar, Anibal este, spre deosebire de predecesorul său, un profitor de clasă (se foloseşte din plin de slăbiciunea coanei Aneta). Când se aprinde, acest justiţiar rosteşte tirade xenofobe şi anticomuniste, lovind în stânga şi-n dreapta cu toiagul.

Reînvierea acestor eroi atât de fireşti în spaţiul limitat al schiţei, al instantaneului, dar dificil de susţinut, în unilateralitatea lor, pe spaţii epice ample, a presupus alegerea unor formule narative mai mult sau mai puţin novatoare şi îndrăzneţe. Dacă *Polca pe furate* este o ingenioasă construcţie epistolară, un sistem de oglinzi care-i creează adesea cititorului reflexe înşelătoare, Tudor Teodorescu-Branişte expune în debutul romanului său simple fişe caracteriologice, pe care ulterior le însufleţeşte în cadrul unui scenariu epic dramatizat, iar la Damian Stănoiu întâlnim o juxtapunere de „momente”, unite doar prin firul reprezentat de odiseea lui Liţă Soare. Mai complex, scenariul picaresc al lui Gib Mihăescu se frânge neaşteptat la mijloc, pentru ca, în a doua parte, registrul să se schimbe radical.

Potenţialul comic semnificativ al „telegramelor” şi al comunicatelor, al cererilor oficiale, al anunţurilor cu închirieri sau cel al biletele amoroase sunt valorificate – uneori în exces – în aceste scrieri. În *Polca pe furate* spre exemplu, sub ochii cititorului se derulează o parte însemnată a clişeelor care definesc manifestările spiritului mahalagesc. Comicul se sprijină aici, în principal, pe ticurile, şabloanele şi greşelile de limbă. Înaintând într-un foc încrucişat de scrisori, cititorul se găseşte prins, la un moment dat, într-un hăţiş de personaje şi situaţii. Încet, încet, ceaţa se ridică şi încep să se distingă iţele – complicate, însă de o clasică claritate tipologică – acestor frivole poveşti. Tema scrisorilor o constituie – cum altfel? – viaţa amoroasă, consecinţa fiind o acută sete de exhibare a sentimentelor. Intriga urmează o linie detectivistică, finalul dezvăluind proporţiile catastrofei morale. Mihail Celarianu desenează cu precizie tipuri mahalageşti foarte variate, adâncite exclusiv prin prestaţia lingvistică. Rezultatul este un mozaic de stiluri – de la cel colocvial la cel impregnat de lirism dulceag, de la

[13]Gib Mihăescu, *Zilele şi nopţile unui student întârziat*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1973, p.21.
[14] Perpessicius, *Opere*, 5, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p.295.

obtuzitatea cazonă la pălăvrageala incontinentă a funcţionarelor, de la şiretenia ţărănească la stilul kitsch al politeţii joase. Schimbările de macaz sunt dese şi neaşteptate, în spirit, fireşte, caragialian: „Că eu, după cum ştiţi, nici la teatru nu mă duc – declară cu prefăcută inocenţă o domnişoară –, nici la cinematorgraf, şi nu citesc nici romane de alea care văd că toate colegele mele citesc şi râd pe înfundate. Atât sunt vinovată şi eu că am citit *Istoria Românilor* şi *Din Amintirile Mele*, de domnul doctor Severineanu, care după asta a şi murit. Şi pe alea le-am luat tot gratis, că mi le-a dat chiar domnul Acelereanu, de la bibliotecă. Dar nici pe alea pot să spun că nu le-am isprăvit, dar le-am lăsat acolo pe masă”.[15]

Comicul de limbaj, izvorât din folosirea defectuoasă a limbii, în special a neologismelor, este de altfel elementul cel mai izbitor care aminteşte de Caragiale. Pretenţia de onorabilitate, mimarea instrucţiei îi fac pe eroii mahalalei interbelice să vorbească şi să scrie adesea „caragialeşte”, adică abuzând de clişeele jurnalistice şi afectând atitudini desprinse din literatura de colportaj. Nu vom întâlni aici expresii argotice, aşa cum se întâmplă în literatura periferiei (chiar şi acolo, acest lucru se petrece mult mai târziu, mai ales odată cu *Groapa* lui Eugen Barbu). Bucureşteni, în genere, la a doua sau chiar la a treia generaţie, autorii scrisorilor îşi deconspiră incultura la tot pasul, prin dezacorduri gramaticale, utilizarea defectuoasă a neologismelor şi pocirea cuvintelor şi a expresiilor străine („*Alaboner*”[16]; „*Tel metrí te valè*”[17]). De îndată ce îşi pierd controlul, pojghiţa de civilizaţie se topeşte instantaneu: „Eu nu vreau să fiu bătaia de joc a nimănui! Mâine, dacă aş vrea, mâine m-aş mărita! Dar nu să ajung de râsul unuia ca tine, o scârnăvie care caută să mă mai şi mintă... Rămâi cu Veta dumitale şi cu subalternii dumitale, că ai ajuns să te crezi atâta, parcă n-ai fi avansat tot prin protecţia mea! Prin mine, da, printr-o femeie! Să-ţi fie ruşine, idiotule! Să ştii că, dacă mâine nu-mi trimeţi toate lucrurile şi scrisorile, am să-ţi fac una să mă pomeneşti! Bâlbâitule!”[18]

Anunţurile care împodobesc ferestrele caselor alcătuiesc, de asemenea, un repertoriu variat. Laconice şi neutre la Gib Mihăescu („De închiriat cameră mobilată”[19]), ele forţează nota incoerenţei şi a agramatismelor la Damian Stănoiu: „Doamnă singură închiriază, Odaie mobilată şi Curată la Domn, plotoner în fundu curţii”[20]. Nici onomastica personajelor nu se îndepărtează prea mult de modelul *Schiţelor*: Polixeni, Piscupeasca (*Zilele şi nopţile unui*

[15] Mihail Celarianu, *op.cit.*, p.42-43.
[16] *idem.*, p.76.
[17] *ibid.*, p.78.
[18] *ibid.*, p.32
[19] Gib Mihăescu, *op.cit.*, p.5.
[20] Damian Stănoiu, *Camere mobilate*, Ed. Evenimentul, Bucureşti, 1990, p.70.

student întârziat), Frousine Martirian, Rozmarin Isbăşescu (*Polca pe furate*), Anibal Popescu-Delar (*Fundătura Cimitirului No.13*).

De sub stratul superficialităţii şi al lipsei de educaţie răzbat însă vicii mai adânci. Nicio urmă de simpatie sau de înţelegere nu răzbate din înfăţişarea acestei umanităţi profund tarate. Sunt reluate până la saturaţie teme şi motive clasice: donjuanul de mahala, mereu în căutarea unei camere de închiriat, ingenios şi rău platnic, soţul încornorat, soţia infidelă, conflictul dintre rivale etc. Chiar dacă se pot lesne stabili, după cum am văzut, filiaţii cu lumea funcţionarilor, a damelor „bine", a studenţilor şi a tot soiul de pierde-vară din preajma lui 1900, cadrul social-politic (suntem în anii Marii Crize şi ai naşterii mişcărilor extremiste) s-a schimbat, contururile desenului au devenit mai pregnante, mai explicite. Există, între atmosfera *Momentelor* şi aceea a romanelor observate aici, deosebiri atât de nuanţă, cât şi de substanţă. Apăsarea unei epoci mai dinamice, mai lipsită de inhibiţii, cu opţiuni ideologice, politice şi spirituale mult mai radicale se infiltrează în conturarea unor personaje de un extremism delirant (intră acum în scenă studenţi legionari, comunişti ilegalişti etc.). Intoleranţa sau xenofobia devin atributele barbariei pe cale de a se instala, sentiment acut mai ales la Tudor Teodorescu-Branişte. În ciuda stereotipurilor care definesc mahalaua ca pe un univers anistoric, încremenit în pitoresc, în aceste romane ale anilor '30 nu mai regăsim mare lucru din bonomia, furiile benigne ale partizanatului politic, lentoarea, protocolul *fin de siècle* din *Căldură mare, C.F.R., Atmosferă încărcată* sau *Proces-verbal*. Alienarea, scepticismul şi încrâncenarea au luat acum locul naivelor reprezentări ale binefacerilor progresului în imaginaţia unei societăţi tinere. Deşi comicul rămâne, şi de această dată, modalitatea principală (dar nu exclusivă) de rezolvare a conflictele epice, situaţiile urmează scenarii împrumutate parcă din recuzita filmului mut, lăsând adesea un gust amar cititorului. Victoriile amoroase, farsele şi veselele petreceri ale donjuanilor lui Gib Mihăescu sau Damian Stănoiu prin casele familiilor îmburghezite şi viciate ale mahalalei bucureştene, prostia şi sentimentalismul gălăgios dezvăluie mai curând inestetice maladii degenerescente, decât ridicolul unor manii nevinovate. E o lume sprijinită pe temeliile fragile ale provizoratului şi a lipsei de identitate. Actorii – chiriaşi anoşti, ilegalişti discreţi, studenţi superficiali, boiernaşi scăpătaţi, femei întreţinute şi prostituate mascate sub aparenţa onorabilităţii – duc cu toţii o existenţă tranzitorie, lipsită de scrupule şi de complicaţii. Străvechiul *carpe diem*, reactivat în mod obişnuit în preajma furtunilor, pare a fi consemnul unei lumi în care carnavalescul specific mahalalei lui Caragiale mai este amintit doar de forfota inutilă şi prin inconfundabila savoare verbală.

Bibliografie

1. *Articole vorbite. Conferinţe radiofonice*, Bucureşti, Ed. Cartea românească, 1974
2. Celarianu, Mihail, *Polca pe furate*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1983
3. Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, 6, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1972
4. Demetrius, Vasile, *Scrieri alese*, vol. II, Bucureşti, Editura pentru Literatură,1967
5. Ibrăileanu, G., *Spiritul critic în cultura românească,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1984
6. Mihăescu, Gib I., *Zilele şi nopţile unui student întârziat*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1973
7. Perpessicius, *Opere*, 5, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972
8. Simion, Eugen, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1971
9. Stănoiu, Damian, *Camere mobilate*, Ed. Evenimentul, Bucureşti, 1990.
10. Teodorescu-Branişte, Tudor, *Fundătura Cimitirului No.13*, Bucureşti, Ed. „Adevărul”, 1932

ROMANIAN CULTURAL JOURNALS FROM THE 19TH CENTURY

Nicoleta-Doina Pop (Pocan)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The Romanian press was born 200 years later to the first newspaper in the world , wich had appeared in Strasbourg at the beginning of the seventeenth century. Due to new and favorable conditions in the nineteenth century and the efforts that were made by great personalities of our culture , first step in creating Romanian media was registred. In 1829 was published Curierul românesc (April 8) in Bucharest , edited by Eliade Rădulescu and in the same year on June 1 , appeared in Iaşi Albina românească , being edited by Gheorge Asachi.

Key words : press, culture, journal, literature, nation

Începuturile presei (în sensul modern al termenului) sunt, fără îndoială, legate de apariţia tiparului. Chiar dacă tiparul cu litere mobile îşi are originea în China secolului al XI-lea, pentru cultura europeană momentul de autentică geneză al "scrisului tipărit" va avea loc în secolul al XV-lea, când Johann Genfleisch Gutenberg reuşeşte să realizeze la Strasbourgh şi Mainz (1438-1450) tiparul cu litere mobile, izolate în matriţe. Această descoperire majoră va constitui punctul de pornire în una dintre cele mai mari aventuri ale Cuvântului şi (implicit) ale Omului.

"Odată cu Gutemberg, Europa intră în faza tehnologică a progresului, fază în care schimbarea însăşi devine norma arhetipală a vieţii sociale. Tipografia a tins să transforme limbajul dintr-un mijloc de percepţie şi explorare într-un bun de consum transportabil. Tiparul nu este numai tehnologie, ci el însuşi este un izvor de materie primă sau o materie primă, ca bumbacul, lemnul sau radioul; ca orice materie primă el structurează nu numai raporturile intersenzoriale ale individului, ci şi modelele interdependenţei colective ..."[1]

"Spuneţi-mi câte ziare apar într-o ţară şi vă voi spune gradul de civilizaţie la care s-a ajuns." Cu aceste cuvinte rezuma publicistul francez Edouard-Rene de Laboulay, încă din anul 1883, rolul covârşitor al presei în modelarea şi modernizarea unei societăţi.

[1] Marshall McLuhan - *Galaxia Gutenberg*, Bucureşti, Ed. Politică, 1975, pag. 450

Istoria presei în România prezintă un tablou particular, dificil de radiografiat, cu o desfăşurare temporală mult mai redusă decât a jurnalismului occidental. Acest lucru este perfect justificabil dacă sunt luate în considerare condiţiile istorice în care a avut loc întreaga dezvoltare a societăţii româneşti. Una dintre condiţiile esenţiale pentru apariţia presei, cunoaşterea tiparului, ne conduce către secolul al XVI-lea. Tiparul devine o realitate la noi odată cu activitatea lui Macarie care, în 1508, tipăreşte la Târgovişte, câteva texte în limba slavonă. Abia în 1544 se tipăreşte la Sibiu, în limba română un *Catehism luteran* (deşi tipografia funcţiona încă din 1528). Activitatea tipografică a lui Coresi, desfăşurată între 1559 – 1583, a fost esenţială pentru întreaga evoluţie a culturii şi a limbii române. Merită să reţinem apariţia unor tipărituri în latină, maghiară şi germană, la Sibiu sau la Cluj, cu o remarcabilă contribuţie a umanistului Johannes Honterus. Numărul tiparniţelor va creşte în secolul următor şi va acoperi întregul spaţiu al spiritualităţii româneşti (la Alba-Iulia – 1567, la Bucureşti – 1575, la Govora – 1675, apoi la Câmpulung şi Târgovişte – 1634, la Iaşi – 1640, la Snagov – 1690, la Buzău – 1694 etc.). Activitatea acestor tipografii se conjugă fericit cu toate împlinirile culturale, ştiinţifice, literare şi lingvistice pe care această perioadă le-a impus definitiv în societatea românească. Este momentul în care se înscrie opera unor scriitori ca Grigore Ureche, Miron Costin, Constantin Cantacuzino – Stolnicul, Ioan Neculce sau Dimitrie Cantemir. Se tipăreau acum cărţi de cult, codice de legi, lucrări moralizatoare, dar şi texte laice de istorie, geografie, fizică sau matematică. Despre apariţia unor ziare sau gazete la acea vreme, în mod categoric, nu se poate discuta.

În Ţările Române cele dintâi încercări de a edita ziare şi reviste se vor face în Transilvania, la sfârşitul secolului al XVII-lea, dar adevărata întemeiere a presei în limba română se leagă de numele câtorva reviste şi mai ales de numele întemeietorilor lor. Dem. Theodorescu afirma "Şcoala şi gazeta s-au născut deodată în România. Din aceeaşi nevoie. Cu aceiaşi oameni. Putem spune (...) că presa s-a ivit ca o eflorescenţă practică şi lucrativă a culturii. La noi, ea a fost abecedarul însuşi al naţiei. Primii dascăli ai Românilor au fost şi primii ei gazetari. La început a fost gazetarul..."

Abia în 1731, fiind citat *Calendarul* imprimat în Scheii Braşovului de Petre Şoanul, este fixat reperul originar al presei româneşti. Această apariţie este remarcabilă, Calendarul scheian fiind considerat stadiul embrionar al viitoarei activităţi publicistice româneşti din secolul al XIX-lea.

Spre deosebire de alte ţări ale Europei, unde apariţia primelor publicaţii cotidiene se realizase încă din secolul al XVII-lea (spre exemplu Olanda, unde se publicase Niiuwe

Tydinghen în 1605, Relation aller fürnemmen und Gedenk wüdingen Historien în Germania, apoi din 1610 Ordinari Wochenzeitung în Elveţia, din 1616 Frankfurter Oberpostamtszeitung în Germania, din 1620 Ordentlichen Postzeitung aus Wien în Austria, din 1621 Weekly News în Anglia, din 1624 Hermes Gothicus în Suedia, din 1625 Mercurius Britannicus în Anglia, din 1631 Les Nouvelles Ordinaires de divers endroits" în Franţa, din 1640 Gazetta Publica în Italia şi din 1641 Gaceta Semanal în Spania) sau în veacul al XVIII-lea (spre exemplu Anglia, unde Daily Current fusese publicată în 1702), apariţia presei în limba română fusese rezultatul unei îndârjite înfruntări cu mentalităţile conservatoare, în condiţiile în care se făceau eforturi considerabile de modernizare şi de sincronizare a civilizaţiei româneşti cu cea europeană.

Într-o lucrare în care analizează începuturile gazetărie în Transilvania, realizată la 1900, Ilarie Chendi oferă detalii importante despre încercarea lui Ioan Piuariu-Molnar de a scoate aici o primă publicaţie românească la 1789. Prezentarea sa ne relevă personajul contelui Banffy, guvernatorul Transilvaniei, ca susţinător al acestei iniţiative, pornită de o societate sibiană ai cărei membri nu sunt amintiţi, dar despre care Gheorghe Bariţiu afirma că era „o societate de oameni literaţi" care „încercase încă de la 1789 să înfiinţeze o foaie periodică la Sibiu, pentru care câştigase şi concesiune, încât numai lipsa de fonduri i-a reţinut de la acea întreprindere, pe care guvernul nu numai o aprobase, dar a avut şi cuvinte de îmbărbătare pentru ea".[2]

Sprijinul guvernatorului György Bánffy pentru acţiunea acestei societăţi s-a concretizat în trimiterea unei scrisori către autorităţile de la Viena, în care pleda pentru necesitatea apariţiei publicaţiei româneşti, în contextul propăşirii culturale a publicului cititor vizat, format în special din preoţii din Transilvania, Banat şi Bucovina.[3]

În final, solicitarea primeşte din partea împăratului Iosif al II-lea o aparentă aprobare pentru apariţia publicaţiei, în spatele căreia se ascundea de fapt blocarea întregii iniţiative prin refuzul de a accepta scutirea noii publicaţii de taxele poştale.

După eşecul acestei prime încercări din istoria gazetăriei româneşti ardelene şi după o a doua tentativă nereuşită a lui Ioan Piuariu-Molnar de a scoate gazeta sa românească în 1793, naţiunea română din Ardeal se plasa deci, cu un pas mai aproape de năzuinţa unui început al exprimării sale prin intermediul gazetăriei, nucleul energiilor concentrându-se în continuare la Sibiu.

[2] Ilarie Chendi, *Începuturile ziaristicei noastre 1789-1795*, în *Istoria presei române*, antologie de Marian Petcu, Ed. Tritonic, Buc., 2002, p. 112.
[3] Ilarie Chendi, *Începuturile ziaristicei noastre 1789-1795*, în *Istoria presei române*, antologie de Marian Petcu, Ed. Tritonic, Buc., 2002, p. 111-116.

Următoarea încercare notabilă de a face presă românească este cea a lui Teodor Racoce, care încerca în 1817 să scoată o serie de *Novele* sau gazete româneşti, moment considerat de Mihail Kogălniceanu într-o radiografie a primului deceniu al presei româneşti realizată în 1855 "un reper fundamental al pionieratului românesc în domeniul presei".[4]

"Teodor Racoce, funcţionar al guvernului din Lemberg ca traducător din greacă, latină şi germană, se hotăra astfel în 1817 să editeze o revistă-almanah, îndemnat probabil şi de fecundul scriitor Ion Budai Deleanu care trăia şi el la Lemberg la începutul secolului al XIX-lea", după cum indică Ioan Lupaş.[5]

Cu scopul de a asigura reuşita iniţiativei sale, Teodor Racoce solicită aprobarea Curţii de la Viena pentru tipărirea „novelelor" sale şi obţine la 25 februarie 1817 permisiunea pentru răspândirea acestor gazete. Drept urmare, el tipăreşte şi răspândeşte în provinciile româneşti o *Înştiinţare pentru gazetele româneşti*, veritabilă pledoarie despre rosturile şi principiile gazetăriei, această „istorie vieţuitoare împreună cu noi", dar şi despre progresele altor ţări în utilizarea presei: „Din Gazete bine rânduite nu numai ştimu toate întâmplările minunate, şi vrednice de luare aminte, ce din vreme în vreme în osebite ţări depărtate, sau pusu la iveală; dară ca şi într-o oglindă vedemu ce să lucrează în toate părţile lumii. Cunoaştem starea neamurilor, mutările împărăţiilor, aflările omeneşti cele mai folositoare, fie întru rândul ştiinţelor, a poliţii, a neguţătorii (comerţului) sau a agonisirii de câmpu. Cu un cuvântu, precum se procopseşte oarecine cetind istoriile cele vechi, aşa ne procopsim cetind gazetele, ce se pot zice istorie vieţuitoare împreună cu noi."[6]

Surprinzătoare este în această înştiinţare-program nu doar modernitatea viziunii despre rolul presei dar şi realismul prezentării principiilor de organizare şi de funcţionare a unei întreprinderi de presă, prin precizarea modului de paginare, a frecvenţei săptămânale a apariţiilor, a modului de distribuţie a noii foi şi mai ales, a relaţiei contractuale editor-cititor prin „prenumerui", adică prin subscrierea anticipată a doritorilor.

Prima încercare a lui Teodor Racoce nu s-a concretizat însă a constituit preambulul reuşitei sale de a edita în 1820, la Cernăuţi, *Chrestomaticul românesc,* o adunare de istorii scoase după autori din diferite limbi.

Anul următor, 1821, aduce o nouă realizare a dezideratului de a scoate în sfârşit un periodic în limba română, prin tipărirea la Budapesta, de către tipograful Zaharia Carcalechi, a

[4] Mihail Kogălniceanu, *Jurnalismul românesc în 1855*, în Marian Petcu, op. cit., p. 29.
[5] Marian Petcu, *Istoria presei române*, (antologie), Ed. Tritonic, Bucureşti, 2002, p. 112.op. cit., pp. 11-12.
[6] Teodor Racoce, *Înştiinţare pentru gazetele româneşti*, în Marian Petcu, op. cit., pp. 13-15.

magazinului-almanah *Biblioteca românească*, publicaţie preponderent culturală în 12 părţi, după numărul celor 12 luni, incluzând articole de istorie naţională şi universală, informaţii politice, de agricultură, traduceri din literaturile străine, anecdote, varietăţi.[7]

Dar acţiunea decisivă spre concretizarea planurilor de lansare a unei gazete a românilor transilvăneni va aparţine Braşovului, prin tânărul literat Simion Bărnuţiu care, chemat de negustorii braşoveni în câteva rânduri pentru a preda aici, a înţeles repede importanţa acestui centru. Aici începuse să apară în 1837 o primă gazetă românească, *Foaia duminecii*, redactată de Ioan Barac, translatorul senatului braşovean, pe cheltuiala neguţătorului Radu Orghidan. Deşi cu un început foarte promiţător, reflectat în totalul celor 800 de abonaţi înregistraţi la debut, publicaţia va dezamăgi cititorii prin conţinutul ei lipsit de substanţă şi prin numeroasele traduceri, într-un format de magazin care nu răspundea aşteptărilor cititorilor români din acea perioadă istorică, cititori aflaţi în căutarea unei platforme de afirmare a aspiraţiilor lor naţionale. Se decide curând schimbarea caracterului publicaţiei şi transformarea ei în foaie politică, sub conducerea promiţătorului profesor de doar 26 de ani, Gheorghe Bariţiu, care îşi făcea astfel debutul gazetăresc în vara anului 1837, ca redactor al publicaţiei al cărui titlu va fi schimbat în *Foaia de săptămână.*

În primele decenii ale secolului al XIX-lea se vor impune însă câteva publicaţii de o importanţă covârşitoare, nu doar pentru trasarea traiectoriei presei româneşti ci, mai ales, pentru aportul adus la dezvoltarea culturii naţionale. Astfel în 1829 apare *Curierul Românesc* la Bucureşti, sub îngrijirea lui Eliade Rădulescu. În acelaşi an, la 1 iunie, apare la Iaşi *Albina Românească*, având în frunte pe Gheorghe Asachi, în 1838, la 12 martie, apare *Gazeta de Transilvania* scoasă de George Bariţiu, iar în 1840, la 30 ianuarie, apare *Dacia literară*, al cărui redactor-şef a fost Mihail Kogălniceanu.

Cele patru reviste constituie, fără îndoială, temelia presei româneşti. Prin publicarea articolelor program, aceste reviste au încercat să impună principii şi criterii de promovare a valorilor autentice, de combatere a exagerărilor dar şi de păstrare a echilibrului între tradiţie şi modernitate.

"Folosul gazetei este de obşte şi de o potrivă pentru toată treapta de oameni: într-însa politicul îşi pironeşte ascuţitele şi prevăzătoarele sale căutături, şi se adăugează în gândirile şi combinările sale; aici liniştitul literat şi filosof adună şi pune în cumpănă faptele şi întâmplările

[7] Constantin Cubleşan, *Faptul divers în presa românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în Ilie Rad, (coord.), *Secvenţe din istoria presei româneşti*, Ed. Tribuna, Cluj-Napoca, 2007.p. 103.

lumii, îndrăzneţul şi neastâmpăratul războinic se desăvârşeşte într-însa povăţuindu-se din nenorocirile sau greşalele altor războinici; băgătorul de seamă negustor dintr-însa îşi îndreptează mai cu îndrăzneală spiculaţiile sale; până când, în sfârşit, şi asudătorul plugar, şi el poate afla aceea ce înlesneşte ostenelile sale. Nu este o treabă, nu este nici o vârstă care să nu afle plăcere şi folos într-această aflare vrednică şi cuviincioasă cuvântării omului, adică în gazetă"[8]

Ideile ce se găsesc în prospectul *Curierului Românesc* dezvăluie nivelul de înţelegere atins de cei care au realizat importanţa şi mai ales necesitatea naşterii presei româneşti. Este evidentă deschiderea publicaţiei către toate zonele vieţii sociale, economice, politice şi culturale, precum şi intenţia de a se adresa unui public larg şi variat.

La 15 martie 1838 apare *Gazeta de Transilvania*, foaie pe care Gheorghe Bariţiu începe să o tipărească în colaborare cu tipograful Ioan Gott, fără a mai aştepta aprobarea necesară din partea cancelariei transilvănene, deşi aceasta avea să vină în cele din urmă. În *Istoria presei româneşti*, Nicolae Iorga subliniază că deşi era o realizare istorică, Gazeta nu şi-a putut urmări menirea sacră în ritmul alert pe care şi l-ar fi dorit ,"trebuind să se ţină seama în fiecare moment, nu numai de normele generale ale politicii metternichiene, dar şi de capriciile micilor tirani din localitate […] Gazeta de Transilvania trebuia să lucreze cu cea mai mare precauţie, şi ea nu putea să devină în lunga ei carieră organul de îndrăzneaţă energie care ar fi putut să scuture minţile, încremenite de împrejurările politice nenorocite, ale românilor din toate provinciile."[9]

O idee interesantă se regăseşte în "argumentarea" pentru *Gazeta de Transilvania***.** Justificând nevoia presei în limba română, se afirmă: "Un străin nu scrie în limba românească, cu atât mai puţin în duhul românesc; un străin de ar fi înţeleptul înţelepţilor … nu cunoaşte scăderile noastre, nu le simte pe acelea, nici nu ştie prescrie mijloace ajutătoare"[10]

În ceea ce priveşte programul *Gazetei de Transilvania,* intitulat *De la redacţie*, acesta este elocvent şi în privinţa obiectivelor naţionale ale publicaţiei: „Cinstiţi cetitori, iubiţi români, iată o îngrijire nouă, un dar deosebit, o facere de bine nepreţuită, o priveghere, o pronie părintească cu ochi ageri strălucitoare asupră-ne şi la toate lipsele şi trebuinţele noastre! […] Nouă acestea ne lipsea; iată că ni s-au dat, şi ni s-au dat atunci când celelalte naţii cu noi împreună lăcuitoare încă au ajuns să cunoască cum că singură luminarea şi dezvoltarea ideilor unui popor, cum este al nostru, poate să-l puie în stare a contribui fiziceşte şi moraliceşte la

[8] Marian Petcu - *Istoria presei române (antologie)*, Ed. Tritonic, Bucureşti, 2002, pag. 16
[9] Nicolae Iorga*, Istoria presei româneşti*, Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1999, p. 76.
[10] Marian Petcu - op. cit.pag. 23

fericirea patriei, într-a căria sân ne-am născut şi ne hrănim. Mulţumită celor care strigă astăzi cu glas puternic: deşteaptă-te şi tu, române, păzeşte înainte împreună cu noi, primeşte şi cultivă în inima ta iubirea de dulcea noastră patrie."[11]

Necesitatea unor publicaţii în limba română este pusă atât în relaţie cu tot ceea ce reprezentau realităţile sociale şi culturale ale momentului, cât şi prin raportarea la ceea ce se petrecea în întreaga lume. Dezvoltarea presei în limba română devine un obiectiv cultural şi naţional. Înştiinţarea la apariţia *Albinei Româneşti* menţiona: "nu se află azi în lumea politică neam carele, între alte ale sale folositoare instituţii, să nu aibă în limba naţiei un jurnal periodic"[12]

Apariţia *Daciei literare*, la Iaşi, în 1840, inaugurează în cultura română un spirit nou, ce va trasa coordonatele fundamentale ale ideii de unitate naţională. În articolul *Introducţie,* Mihail Kogălniceanu subliniază faptul că imitaţiile "omoară în noi duhul naţional", şi propune ca surse de inspiraţie istoria, natura şi folclorul autohton.

"O foaie, dar, care, părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura națională, o foaie care, făcând abnegație de loc, ar fi numai o foaie românească și prin urmare s-ar îndeletnici cu producțiile românești, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune, această foaie, zic, ar împlini o mare lipsă în literatura noastră. O asemenea foaie ne vom sili ca să fie DACIA LITERARĂ; ne vom sili, pentru că nu avem sumeața pretenție să facem mai bine decât predecesorii noștri. Însă urmând unui drum bătut de dânșii, folosindu-ne de cercările și de ispita lor, vom avea mai puține greutăți și mai mari înlesniri în lucrările noastre. Dacia, afară de compunerile originale a redacției și a conlucrătorilor săi, va primi în coloanele sale cele mai bune scrieri originale ce va găsi în deosebitele jurnaluri românești. Așadar, foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii românești, în care, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieștecare cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său. Urmând unui asemene plan, Dacia nu poate decât să fie bine primită de publicul cititor. Cât pentru ceea ce se atinge de datoriile redacției, noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi o tablă de legi și scandalul o urâciune izgonită. Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmași ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare. Iubitori ai păcii, nu vom primi nici în foaia noastră discuții ce ar putea să se schimbe în vrajbe. Literatura noastră are trebuință de unire, iar nu de dezbinare; cât

[11] Redactor G. Bariţ, editor Ioan Gott, *De la redacţie*, în Marian Petcu, op. cit, pp. 22-23.
[12] Marian Petcu - op. cit. pag. 19

pentru noi, dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricină din care s-ar putea isca o urâtă și neplăcută neunire. În sfârșit, țelul nostru este realizarea dorinței ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți." (Introducţie, *Dacia literară*, nr. 1, 30 ianuarie 1940)

În a doua jumătate a veacului al XIX-lea se crease deja în spaţiul cultural românesc o generaţie de ziarişti, de formatori de opinie capabili nu doar să susţină oricând o idee publică de larg interes dar, mai ales, să sprijine efortul semnificativ pe care îl făcea societatea românească pentru modernizarea culturii naţionale.

După aproape trei decenii de la primul număr al *Daciei literare*, apărea, tot la Iaşi, revista *Convorbiri literare*, organ scriptic al Societăţii „Junimea". Din martie 1877 până la sfârşitul lui 1885, adică pe parcursul a optsprezece ani, revista junimiştilor avea să fie cea mai importantă publicaţie de directivă din România.

Prestigiul *Convorbirilor literare* ţinea, pe de o parte, de pledoaria maioresciană pentru *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1871-1872), pe de alta de prezenta unor colaboratori de mărimea lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici etc.

Foarte bine reuşeşte să sintetizeze contribuţia revistei la evoluţia culturii române criticul Constantin Ciopraga în **Ancheta revistei– o sută patruzeci de ani de *Convorbiri literare*** "*Convorbiri literare* a fost în faza ei cea mai glorioasă, 1867-1894 pur si simplu elementul cheie al literaturii române: şi anume atât în *prezentul* respectiv (adică în a doua jumătate a secolului XIX), cât şi pentru *trecutul* şi *viitorul* literaturii române. Că a strâns în jurul său figurile cele mai importante ale literaturii vremii (Alecsandri, Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale) e un prim merit, lucru de altfel prea-bine cunoscut. Că a promovat o gândire ideologică echilibrată, înţeleaptă, cumpătată, cu moderaţie erudită si temeinică judecată e un altul. Poate cel mai important este însă că a definit un „canon" al literaturii române, că a spus (nici mai mult, nici mai puţin) ce anume este literatura română şi ce nu este, iar aceste repere, odată instalate, au rămas valabile vreme de 100-150 de ani, iată o înfăptuire pur şi simplu uluitoare şi de-a dreptul strălucită. Sigur, acest lucru l-a făcut *Junimea*, dar l-a transferat şi l-a comunicat publicului intelectual, iar apoi, prin şcolarizare, publicului în ansamblu, revista *Convorbiri literare*".

Între publicaţiile care şi-au câştigat un prestigiu meritat şi care au inaugurat o tradiţie culturală în această epocă, se număra şi *Tribuna*, revistă politică şi literară, ce a apărut la Sibiu (14 aprilie 1884 - 16/29 aprilie 1903), sub coordonarea lui I. Slavici, cel care a fost director şi redactor responsabil de la apariţie şi până în 1888. Iniţiativa editării ziarului a aparţinut unui grup de intelectuali şi de negustori români din Sibiu (Slavici, arhimandritul Nicolae Popea, I.

Bechnitz, N. Cristea s.a.), care îşi propuseseră să creeze o publicaţie care să reprezinte "curentele populare" şi să fie "un centru de lucrare literară".

Apariţia *Tribunei* corespundea, deopotrivă, realităţilor momentului, dar şi unei dorinţe mai vechi, ca românii de peste munţi să aibă un cotidian propriu, prin care să militeze pentru unitate culturală şi naţională. Încă din primii ani de apariţie, orientarea culturală a ziarului a fost evident influenţată de ideile junimiste. Principiile estetice promovate de Titu Maiorescu s-au regăsit în paginile *Tribunei* pe aproape toată perioada apariţiei, iar corespondenta întreţinută de Ioan Slavici cu Maiorescu, demonstrează afinităţile spirituale strânse dintre cei doi, fapt ce s-a repercutat benefic asupra demersurilor culturale şi literare ce vor prinde viaţă în paginile noului cotidian. Iată ce scria Maiorescu într-un articol din *Tribuna*, reprodus din *Convorbiri literare:* "... cultura artelor nu se pregăteşte, după cum pare la prima vedere, din sus în jos,ci din jos în sus şi precum coroana înflorită la înălţimea copacului îşi are rădăcinile de hrană în pătura pamîntului, aşa arta cea mai desvoltată îşi primeşte sucul trăiniciei din vieaţa populară în toata naivitatea ei inconştientă; de aceea şi trebuie să fie naţională;"

Ecouri din programul *Tribunei*, pe al cărei frontispiciu Slavici înscrisese celebra deviză: *"Soarele pentru toţi românii, de la Bucureşti răsare"*, se vor regăsi şi în rândurile articolului program al revistei *Vatra***.**

În peisajul publicisticii culturale româneşti de sfârşit de secol XIX, revista *Vatra* stă sub semnul unui destin remarcabil. Aflată în descendenţa nobilă a *Daciei literare* şi a *Tribunei* sibiene, revista *Vatra* a apărut în 1894 la Bucureşti, având subtitlul "Foaie ilustrată pentru familie". Întemeietorii săi au fost trei dintre cei mai de seamă scriitori ai epocii: I. L. Caragiale, Ioan Slavici şi George Coşbuc. Orientarea naţional-tradiţionalistă este explicit exprimată în articolul-program intitulat sugestiv *Vorba de acasă*. Intenţia celor trei fondatori era aceea de a contribui la unificarea culturală şi spirituală a românilor, depăşind graniţele politice arbitrare.

Revista a apărut, în opinia lui Şerban Cioculescu, din iniţiativa lui Caragiale care, auzind că editorul G. Sfetea s-a hotărât să scoată o "foaie ilustrată pentru familie", a apelat mai întâi la Slavici:

"Dragă Slavici,

Vrei să ne întâlnim într-o zi împreună cu Coşbuc şi cu Sfetea, librarul, pentru ca să vorbim despre o afacere care, desigur, te-ar interesa?"

Înfiinţată în 1894, la Bucureşti, revista *Vatra* va avea o apariţie bilunară, cele 44 de numere fiind publicate între 1 ianuarie 1894 şi august 1896 (în primul an a avut o apariţie regulată, pentru ca în 1895 să apară doar 15 numere, iar în 1896 ultimele 4 numere ale revistei).

Titlul simbolic al revistei, ca şi articolul-program *Vorba de acasă,* indică intenţia celor trei fondatori de a îndruma creaţia literară spre tradiţiile comune ale vetrei strămoşeşti: "Trebuia să ne întoarcem, pe cât întoarcerea mai e cu putinţă, la vatra strămoşească, la obârşia culturală a noastră."[13]

Revista apare într-o atmosferă de tensiune politică şi socială. Acutele probleme sociale şi naţionale reveniseră în actualitatea politică, răscoalele din 1888 şi 1894 readucând în prim plan problema ţărănească. Rezolvarea acestei probleme sociale majore devine un deziderat al epocii şi se subordonează idealului unităţii naţionale. Din acest motiv redactorii revistei sunt preocupaţi în special de funcţia socială a literaturii, care trebuie să reflecte elementele tradiţionale şi naţionale. Conştientizând riscul îndepărtării de tradiţie şi primejdia pe care o reprezintă "literatura marfă", *Vatra* consideră că adevărata cale spre literatura veritabilă este întoarcerea la tradiţie, la "obârşia culturală".

În viziunea celor trei scriitori, semnatari ai articolului program, specificul naţional se suprapune celui ţărănesc "Aşa cum în desvoltarea limbii noastre numai prin întoarcerea la graiul viu al poporului am putut să ajungem la stabilitate şi unitate, şi în desvoltarea noastră culturală vom ajunge la statornicie şi la unitate numai dacă vom ţine în toate lucrările noastre seama de gustul poporului."[14] Nuanţa naţional-transilvăneană este evidentă şi în intenţia directorilor de a face din revistă "un organ pentru toţi românii, un mijloc pentru propagarea aceluiaşi gust şi aceluiaşi fel de a simţi şi a gândi în toate părţile poporului românesc"[15], de a nu impune o critică severă , de a nu se adresa exclusiv "celor aleşi" ci mai ales de a oferi românilor o lectură nu numai variată şi interesantă, ci, totodată, românească.[16]

Cel mai mare aport la realizarea revistei îl va avea George Coşbuc, cel care va susţine în mod concret şi consecvent rubrica literară prin publicarea a numeroase poezii: *Ziua 'nviierii* (poezie ce urmează articolului program din primul număr al revistei), *Mama, Lupta vieţii, Paşa Hassan, Doina, In opressores, Iarna pe uliţă, Noi vrem pământ* etc. De altfel, în momentul constituirii definitive a colectivului redacţiei, Coşbuc era destinat să fie factorul coagulant al întregului demers publicistic, aşa cum va mărturisi şi Slavici în *Amintirile* sale:

"Când noi, Caragiale, Coşbuc şi eu, am luat cu C. Sfetea, înţelegerea să publicăm Vatra, ne puneam nădejdea în Coşbuc, pe care-l ştiam înzestrat cu multe şi mari destoinicii şi totodată

[13] Revista *Vatra*, nr.1/1894
[14] Ibidem
[15] Idem
[16] Idem

şi muncitor (). Editorul rămânea deci răzămat numai în Coşbuc. Ne întâlneam, ce-i drept, adeseori ca să stăm de vorbă, dar acela care muncea era Coşbuc, numai el, şi mai ales. Mulţumită ostenelilor lui a fost Vatra o revistă ilustrata care poate fi citită şi azi cu plăcere."[17]

Activitatea lui Caragiale în cadrul revistei s-a concretizat în special în texte ce apar nesemnate, în diverse rubrici. Anecdota *Cum se înţeleg ţăranii*, publicată în numărul 3 al revistei (nr.3/1894) va declanşa o reacţie violentă din partea lui Al. Vlahuţă, şi va constitui subiectul unei polemici cu revista *Viaţa* (1893-1896). Ca jurnalist, Caragiale, a abordat o problematică diversă, lucru absolut firesc pentru un autor care se definea astfel: *"simt enorm şi văd monstruos"*

Ioan Slavici este unul dintre cei mai importanţi jurnalişti în spaţiul românesc al sfârşitului de secol XIX. În acelaşi timp, este şi gazetarul care a folosit la maxim ziaristica pentru a-şi susţine ideile. A folosit-o, aproape în mod cotidian, ca o armă. Format şi călit la *Tribuna*, publicistul ardelean este omul de presă capabil să-şi asume deplin ceea ce a scris. Nu l-a descurajat nimic.

"După câte am trecut eu, am ajuns ca prin minune, acum, la vârsta de 40 de ani, să am nevasta ca mine şi copii ca mine... Şi-n loc de a mă bucura, eu, ani de zile de-a rândul, am stat câte 10 – 14 ceasuri cârcit la masă şi m-am bălăbănit cu toţi rătăciţii..."

Pentru Slavici a sta "cârcit la masă", (după cum spune gazetarul în scrisoarea trimisă din închisoare lui Septimiu Albini, la Sibiu, în primăvara lui 1889), înseamnă muncă de jurnalist. Mai mult, este activitatea specifică unui publicist care îşi asumă toate responsabilităţile şi toate scăderile acestei nobile meserii. În *Vatra*, Slavici publică articole precum *Ardealul, Familia lui Mihai Viteazul, Graiul omenesc*, începând, încă din primul număr al revistei, să publice şi fragmente din romanul *Mara* (în foileton).

Deşi existenţa *Vetrei* (coordonată de Caragiale, Slavici şi Coşbuc) nu a fost îndelungată, cele 44 de numere ale revistei au stat sub semnul cuvintelor oraculare ale editorului C. Sfetea "Această revistă ilustrată va fi dirijată de unii dintre cei mai apreciaţi scriitori români, cu menirea de a oferi Onor. public cititor român cele mai bune scrieri ale celor mai apreciaţi scriitori români din toate părţile locuite de români. Trebuia în sfârşit o foaie care să ocupe un loc de cinste pe masa fiecărei familii româneşti. Nu va fi cruţată nici o jertfă pentru ajungerea

[17] Ioan Slavici - *Lumea prin care am trecut*, Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004, pag. 83

acestui scop."[18] Prin direcţia tradiţionalistă pe care a adoptat-o, *Vatra* va anticipa programul ideologic al *Semănătorului* (1901-1910).

Cronologic, generaţiile de scriitori-gazetari ale secolului al XIX-lea coincid cu cele mai importante perioade ale culturii româneşti: generaţia de început a ziaristicii româneşti (1814-1829) – perioadă programatică, de cristalizare a obiectivelor; generaţia paşoptistă (1830-1861) – perioadă a dezvoltării şi concretizării obiectivelor propuse; generaţia junimistă (1862-1914) – perioada afirmării „noii direcţii" în cultura română, generaţie ce va prefigura evoluţia spectaculoasă a presei româneşti din perioada interbelică.

BIBLIOGRAFIE:

1. Caragiale, I.L., *Publicistică şi corespondenţă*, Ed. Grai şi Suflet - Cultura Naţională, Bucureşti, 1999.
2. Slavici, Ioan, *Lumea prin care am trecut. Memorialistică. Publicistică.*, Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004.
3. Cioculescu, Şerban, *Viaţa lui Caragiale*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977.
4. *Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1979.
5. Iorga, Nicolae , *Istoria presei româneşti*, Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1999
6. Hangiu, Ion, *Reviste şi curente în evoluţia literaturii române*, Ed. Virtual, 2011.
7. McLuhan, Marshall - *Galaxia Gutenberg*, Bucureşti, Ed. Politică, 1975
8. Petcu, Marian, *Istoria presei române - antologie*, Ed. Tritonic, Bucureşti, 2002.
9. Rad, Ilie (coord.), *Secvenţe din istoria presei româneşti*, Ed. Tribuna, Cluj-Napoca, 2007.
10. Râpeanu, Valeriu, *O istorie a presei româneşti. De la Mihail Kogălniceanu la Nicolae Iorga*, Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ed. Fundaţiei de Mâine, Bucureşti, 2008.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

[18] Revista *Vatra*, nr.1/1894

THE TEACHINGS OF NEAGOE BASARAB TO HIS SON THEODOSIE, ARGUMENTATIVE STRATEGIES AND INTERTEXTUALITY

Andreea Gabriela Ivașcu (Andrei)
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The Teachings of Neagoe Basarab to his son Theodosie, argumentative strategies and intertextuality. The hereby study aims to synthetically present the fundamental features of the cultural personality of the Wallachian prince; in the same manner, to highlight the evolution of the text to the integral edition from 2010 (publisher Dan Zamfirescu) and, especially, to reveal the specific of the works considered by B.P. Hasdeu and C. Noica " the first important book of the Romanian culture"; to establish the elements of originality that literary criticism (S. Cioculescu, I.Rotaru), ignoring the laws of intertextuality, considered to be questionable.

Key words: intertextuality, compilation, quote, argumentative strategy, reported speech.

1. Epoca lui Neagoe Basarab

În perioada de apogeu a Renaşterii , dar în plin feudalism oriental, Neagoe Basarab reprezintă una dintre personalităţile cele mai importante din sud-estul Europei. După campaniile lui Ştefan cel Mare contra turcilor, pentru ţările mici devenea evident că numai o acţiune unită putea conduce la succes. Stabilise relaţii cu Muntele Athos, cu Veneţia, trimisese o solie papei Leon al X-lea, în ideea unei corelări a speranţelor românilor cu cele ale întregii lumi creştine. Înţelesese însă foarte bine că virtuţile unui popor se pot manifesta printr-o complexitate de forme.

Astfel apare, ca un monument al dăinuirii creştinismului, capodopera arhitecturală Mănăstirea Curtea de Argeş: "În această strategie, cultura bisericească – ctitorirea de biserici monumentale şi admirabil organizate artistic – înlocuieşte confruntarea militară, devenită imposibilă" (Zamfirescu, 1996, p. XI).

În acelaşi sens, scrie el însuşi cea mai importantă carte din literatura parenetică a timpului. Se înscria în tradiţia acelor "oglinzi ale domnilor", în care se citează deseori *Institutio Principis Cristiani* a lui Erasmus din Rotterdam (1516) şi *Principele* lui Machiavelli. Se deosebeşte însă de "umanismul creştin al lui Erasmus şi de evanghelismul său alambicat,

îmbrăcat într-un stil căutat şi preţios, ca pentru o carte destinată lui Carol Quintul" (Ibidem: XII) şi de postura lui Machiavelli care "transforma religia într-o pură ipocrizie princiară şi un simplu mijloc de dominare şi manipulare a supuşilor" (Ibidem).

Specificul mesajului fundamental din *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* este că autorul edifică trăsăturile profunde ale sufletului omenesc prin vocaţia lui spre divinitate şi spre comuniunea cu ceilalţi oameni: "A doua trăsătură definitorie a *Învăţăturilor* este profunda lor omenie. Este revolta vehementă împotriva nesocotirii faptului că fiinţa umană şi fiecare individ în parte este un unicat sfinţit prin jertfa lui Hristos" (Ibidem, p. XIII). Este ceea ce face din Neagoe Basarab unul dintre reprezentanţii de seamă ai umanismului sud-est european.

2. Opera şi autorul

Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie a fost scrisă de Neagoe Basarab în timpul domniei sale, în slavonă, conform cerinţelor culturale de atunci, termenul ad quem fiind 1521. Dar se pare că ortodoxia şi cultura greacă începuseră încă de atunci competiţia cu cea slavonă, deoarece încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea a fost tradusă în greaca bizantină (se pare că numai a doua parte) de către Manuil din Corint (cf. Mazilu, 2005, p. 551).

În limba română, textul s-a tradus după mai bine de un secol, la iniţiativa lui Udrişte Năsturel: data probabilă, 1635.

2.1. Textul slavon a fost semnalat pentru prima dată în 1986, de către slavistul Piotr Lavrov, sub forma unor manuscrise disparate, cu multe lacune, realizând împreună un total de 98 de file (din prima parte erau numai 16 file). A fost publicat pentru prima dată la Petersburg, în 1904.

În prefaţa de 37 de pagini la ediţia respectivă, Piotr Lavrov descrie contextul în care a fost realizată lucrarea, caracterizându-l pe Neagoe Basarab astfel: " om învăţat şi un sprijinitor al culturii. Mai mult, el s-a ilustrat şi ca scriitor, iar faptul că a scris în limba slavo-bulgară îi asigură un loc de cinste în literatura sud-slavă. Puţine scrieri aparţinând acestei literaturi prezintă un atât de viu interes ca învăţăturile voievodului român" (apud Mihăilă, 1996, p. LXVI – LXVII).

Studiind textul slavon, marii slavişti ai vremii (H.I. Iaţimirski, Şt. Romanski, ca şi slavistul român Ioan Bogdan), plecau de la caracterizarea edificatoare a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu: "Neagoe Basarab, acest Marc Aureliu al Ţării Româneşti, principe artist şi filozof, care ne face a privi cu uimire, ca o epocă excepţională de pace şi de cultură, în mijlocul

unei întunecoase furtune de mai mulţi secoli, scurtul interval dintre 1512 – 1521" (Hasdeu, 1884, II, p. 316).

Stoian Romanski considera că opera lui Neagoe Basarab "este cea mai bună pe care ne-o oferă literatura slavă a timpului aceluia" (apud Mihăilă, 1996, p. LXXXII).

În anul 1959, P. P. Panaitescu, reeditează textul lui Lavrov, însoţindu-l cu un aparat critic şi cu traducerea integrală în limba română. Din păcate, P. P. Panaitescu, cu marea sa autoritate ştiinţifică a fost adeptul teoriei lingvistului grec Demostene Russo, care, în 1908 lansase "chestiunea omerică a literaturii româneşti", cea a paternităţii. Conform acesteia, Neagoe Basarab nu este autorul *Învăţăturilor;* opera s-ar fi tradus mai târziu, după un text grecesc, iniţial.

Soluţionarea problemei, a aşa-numitului pseudo-Neagoe şi plasarea *Învăţăturilor* în secolul al XVII-lea a avansat în acelaşi an (1959), când Gheorghe Mihăilă, la iniţiativa Asociaţiei Slaviştilor din România (Petre Ş. Năsturel) a comparat textul slavon al *Învăţăturilor*... cu textul pisaniilor de pe biserica Mănăstirii de la Curtea de Argeş (cf. textul acestora în *Literatura română veche, I,* 1969, p. 155-162). Concluzia a fost că "dacă ne putem întreba în ce măsură Neagoe personal a ţinut în mână condeiul sau a apelat la un colaborator, poate chiar la o faţă bisericească importantă, nu se poate pune la îndoială contemporaneitatea *Învăţăturilor* cu inscripţiile şi deci cu domnul ce apare ca autor" (Mihăilă, 1996, p. XC).

Doi ani mai târziu (1961), Dan Zamfirescu, slavist şi specialist în bizantinologie, a publicat un studiu foarte bine argumentat, *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie. Problema autenticităţii*.

Soluţia stabilirii relaţiei dintre Neagoe Basarab şi opera sa a fost definitivată în 1963, când revista *Romanoslavica* a publicat studiile pro (I. C. Chiţimia, Dan Zamfirescu) şi pe cea contra (P. P. Panaitescu), printr-o examinare a argumentelor.

Până în 1966, la cele 98 de file ale manuscrisului publicat de Lavrov (1904) şi P. P. Panaitescu (1959), s-au adăugat 13 file noi, semnalate de filologul bulgar B. Ţonev, aşa încât, în 1970, textul slavon (cele 111 pagini ce reprezintă 1/3 din textul integral) a fost publicat într-o ediţie critică de excepţie (Florica Moisil, Dan Zamfirescu şi Gheorghe Mihăilă), cu traducerea în româneşte a lui Gheorghe Mihăilă.

Ediţia ulterioară, din 1996, adaugă textul în facsimil şi actualizează aparatul critic.

2.2. Manuscrisul grecesc, descoperit în Catalogul manuscriselor de la Muntele Athos (1895) de către Spiridon Lampros, a fost copiat în 1901 de filologul grec Demostene Russo, care a opinat că acesta este textul original, după care s-au făcut traducerile în slavonă şi română:

"aşa şi cu *Învăţăturile lui Neagoe Basarab* care s-au scris după unii în slavonă, după alţii în limba română, şi al căror original scris în limba greacă cred că l-am descoperit printre manuscrisele Mănăstirei Sfântul Dionisiu din Sfântul Munte şi l-am copiat" (apud Mihăilă, 1996, p. LXXIV).

Demostene Russo a deschis problema autenticităţii, arătând că "după studierea acestor învăţături am căpătat convingerea că ele sunt pseudo-grafe, că sub mantia domnească se ascunde o rasă călugărească, căci autorul *Învăţăturilor* e un călugăr şi nu Neagoe Basarab, ceea ce voi dovedi cu altă ocazie" (Ibidem: p. LXXVI).

Nicolae Iorga va demonstra mai târziu, în 1929, în *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică* faptul că *Învăţăturile* au un caracter profund personal şi o latură eroică pronunţată, ceea ce iese din statutul oficial al unui monah.

Demostene Russo a avut o contribuţie importantă în identificarea unor surse fundamentale pe care s-a bazat argumentaţia din *Învăţături*: *Omilia despre răbdare* a Sfântului Ioan Gură de Aur, *Omilia la schimbarea la faţă* a lui Efrem Sirul, *Scara* lui Ioan Climax şi *Umilinţa* lui Simeon Monahul.

Însă, fără să înţeleagă, în accepţia de atunci, tehnicile mozaicului utilizate în strategiile argumentative din marile cazanii, el vorbeşte deseori de plagiat, ignorând raportul dintre argumentul de autoritate şi strategiile argumentative care îl folosesc.

În 1941, Vasile Grecu a descoperit la aceeaşi mănăstire de la Muntele Athos un alt manuscris în limba greacă, atribuit retorului Gheorghe din Enos, care corespundea însă cu capitolul al II-lea din *Învăţături*, preluat de acesta din varianta slavonă.

Ulterior, aşa cum s-a văzut, slaviştii au demonstrat că textul slavon este textul-sursă, că el aparţine secolului al XVI-lea şi lui Neagoe Basarab.

2.3. Textul românesc este o traducere realizată în jurul anului 1635, la iniţiativa lui Udrişte Năsturel, personalitate culturală complexă, comparabilă cu cea a lui Neagoe Basarab. Multă vreme s-a crezut că este varianta primă, compusă în limba română de autor..

Vasile Pop a semnalat, în anul 1838, manuscrisul cel mai vechi al versiunii româneşti, tipărit ulterior, în 1843 sub îngrijirea lui Ioan Eclesiarhul Curţii Domneşti, după manuscrisul din biblioteca domnitorului Ştefan Cantacuzino. Trecerea de la alfabetul chirilic la cel latin s-a făcut cu multe inconsecvenţe, care au activat spiritul critic al lui Bogdan Petriceicu Hasdeu.

O ediţie critică, cu aparat filologic modern a realizat Hasdeu în 1865, în *Arhiva istorică a României,* I, şi în *Buletinul Instrucţiunii Publice,* I, 1865-1866, p. 76-80. Este vorba însă numai despre 4 capitole din întreaga scriere. Despre aceasta, în ansamblul ei, Hasdeu spunea

că este "falnic monument de literatură, politică, filosofie şi elocvenţă la strămunii noştri (Mihăilă, 1996, p. L).

În anul 1910, Nicolae Iorga a reluat ediţia integrală din 1843, confruntată cu ediţia moldovenească din 1888 (mitropolitul Moldovei Iosif Naniescu), aceasta din urmă realizată după ms. realizat în 1682 la Schitul Trivale din Piteşti.

Dar, în 1938 s-a realizat aşa-zisa ediţie Ciurezu, ce reproducea numai patru capitole, cu avantajul unei ediţii populare ce şi-a atins scopul de a impune în conştiinţa cititorilor imaginea unui domnitor filosof şi a unei capodopere româneşti.

Constantin Noica, marele filosof, a publicat, la cunoaşterea acestora, două studii cu analize profunde şi elogioase: *Neagoe Basarab şi treptele desăvârşirii* (1940) şi *Ce e etern şi ce e istoric în cultura română* (1943), reiterând formula lansată de B. P. Hasdeu, că era vorba de "întâia mare carte a culturii româneşti".

Prima ediţie critică integrală este cea din 1970, care îndeplineşte toate standardele unei redacţii moderne.

Ediţia recentă din 2010, realizată de acelaşi colectiv (Florica Moisil, Dan Zamfirescu, Gheorghe Mihăilă) are în plus un procedeu grafic de marcare a intertextualităţii. Ca texte, în continuarea *Învăţăturilor...* sunt publicate şi fragmentele păstrate din originalul slavon, traduse de Gheorghe Mihăilă şi parenezele *Ale împăratului Vasile Macedoneanul capitole povăţuitoare către fiul său Leon* şi *Învăţătura lui Vladimir Monomahul către fiii săi.*

3. Specificul textului parenetic

3.1. Cele mai multe deservicii nu le-au adus acestei opere aşa-zişii detractori ai ei: Demostene Russo care considera primatul unui text grecesc, nici, în aceeaşi linie, Leandros Vranoussis în celebra chestinune homerică a literaturii române (problema paternităţii).

P. P. Panaitescu însuşi, în studiul *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie. Problema autenticităţii*, reluat în 1946, muta geneza operei un secol mai târziu, aşa cum susţinuse, de altfel, şi Demostene Russo. A renunţat la argumentele demonstraţiei abia în 1961, în urma demonstraţiilor realizate de Gheorghe Mihăilă şi Dan Zamfirescu. Conform lui P. P. Panaitescu, autorul nu putea fi un voievod, ci profunzimea teologică a mesajului indica un monah care stăpânea foarte bine textele biblice, patristice şi omiletice.

Or, nu era exclus ca Neagoe Basarab să fi avut o formaţie teologică autentică. În mentalitatea vremii circula chiar o analogie, prezentă şi în *Învăţături*: aşa cum floarea are nevoie de apă pentru a creşte, luând puterea de la lumina soarelui, tot astfel tânărul are nevoie

de cunoaşterea teologică pentru a absorbi lumina divină. Aşa se explică şi formaţia teologică a autorului şi amploarea textelor teologice care pavează drumul duhovniciei. De altfel, lucru neglijat de contestatarii paternităţii, în *Viaţa patriarhului Nifon,* se arată că, în timpul uceniciei sale, Neagoe era fiul sufletesc al patriarhului, "a cărui învăţătură şi hrană sufletească dorea întotdeauna s-o primească " (apud *Istoria literaturii Române*, I, 1970, p. 267). La acestea, Nicolae Iorga a arătat, aşa cum s-a văzut, ambianţa personală a *Învăţăturilor* şi entuziasmul patriotic ce le însufleţeşte deseori, care edifică deopotrivă condiţia de *pater filii et populi.*

Deservicii au făcut exegeţii textului, încercând să-i diminueze valoarea, deranjaţi fie de constituţia barocă, fie de coeficientul de creativitate.

La teoria lui Demostene Russo, filologii şi istoricii români au ripostat cu argumente solide: "Demostene Russo a ajuns să vadă în autor un monah, nu un domn (...) un plagiator (cuvântul şi calificativul revenind obsesiv sub pana sa). El a devenit surprinzător de orb la tot ceea ce în *Învăţături* nu este nici împrumut, nici plagiat şi nici colaj, ci zeci de pagini de text original" (Mihăilă, 1996, p. LXXX).

Dar Gheorghe Mihăilă însuşi crede că Neagoe Basarab a utilizat tehnica mozaicului şi a colajului: "Într-adevăr, analiza avizată a textului *Învăţăturilor* ne arată că ele sunt rezultatul unei maniere de elaborare în care intră esenţial arta colajului şi geniul antologării de texte cu ajutorul cărora autorul îşi putea exprima şi totodată fundamenta prin autoritatea sfintei scripturi şi a marilor nume din patristică propriile idei" (Mihăilă, 1996, p. LXXVI).

Într-un studiu din 1969, (*Neagoe Basarab - un Eminescu al timpului său*, în *România literară,* nr. 51), Şerban Cioculescu neagă originalitatea şi implicit valoarea operei: " Numai factura unei mari personalităţi ar îndreptăţi paradoxul axiologic de ordinul transformismului şi anume de a preschimba într-o operă originală un mozaic de citate din toate rafturile literaturii teologice" (Cioculescu, 1973, p. 7).

Este aproape sigur că criticii literari din perioada comunistă nu-şi puteau manifesta entuziasmul în faţa unui text care propunea intrarea unui tânăr pe treptele desăvârşirii personalităţii prin educaţia religioasă. Li se poate imputa numai că n-au evitat reacţiile ostentative: " Prima parte a *Învăţăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* este un hăţiş de texte religioase, compilate de pretutindeni, aproape ilizibil pentru cititorii neavizaţi" (Rotaru, 2006, p. 32). Sigur, printre cititorii neavizaţi nu se aflau B.P. Hasdeu, C. Noica, N. Iorga etc.

Nu au lipsit totuşi, nici evaluările la superlativ: "Cu toate că împrumută pasaje întregi din scrierile pe care le foloseşte, nu se poate tăgădui lui Neagoe îndemânarea elocvenţei,

cadenţa de mare vibraţie retorică, mai ales când vorbeşte (după Ioan Zlataust), despre fragilitatea vieţii, întreruptă de moarte (*Istoria literaturii române*, I, 1970, p. 270).

La fel, plângerea morţii primului său fiu, Petru, este considerată "cea mai mişcătoare pagină elegiacă din literatura română în limba slavonă" (Ibidem).

Unii critici au analizat în profunzime textul, legând mesajul atât de cadrul general dogmatic, cât şi de contextul extralingvistic socio-politic ce l-a generat: "Dar critica internă a operei arată că, pe lângă capitole de interes general, lucrarea aceasta cuprinde lucruri relative la boieri şi instrucţii cum trebuie duse tratativele cu turcii, pe care nimeni nu le putea şti mai bine ca domnul român, dar mai ales părţi din viaţa intimă a voievodului, expuse adesea cu un lirism atât de mişcător, încât cu greu s-ar fi putut naşte în sufletul unui om străin de durerile şi preocupările lui Neagoe" (Puşcariu, 1987, p. 33).

Alţi critici au subliniat măiestria cu care Neagoe Basarab a depăşit tirania modelelor, contopind în textele sale de formare trăsăturile fundamentale ale sufletului omenesc: "N-am epuizat unghiurile din care *Învăţăturile* pot fi descrise drept o carte umanistă. Nu le-am trecut, sper, cu vederea pe cele mai însemnate şi mai productive în analiza duhului lucrării, a acelui duh prin care autorul, cărturar, om politic, diplomat strălucit, a vegheat pentru nestingerea neamului său" (Mazilu, 2004, p. 201).

3.2. La o cercetare statistică, raportul dintre textul-suport, auctorial, şi textele-argument este următorul: din cele 298 de pagini ale ediţiei din 2010, 175 sunt text original, iar 123 sunt citate (s-a calculat pagina de 32 de rânduri).

S-a observat un decalaj între prima parte, în care, din 126 de pagini, numai 46 constituie text original, în timp ce citatele reprezintă 80 de pagini.

În schimb, în partea a II-a, din 172 de pagini, raportul este sensibil inversat: 130 de pagini text original şi 42 de pagini citate.

Aceste delimitări se pot face astăzi, întrucât interpreţii textului (filologii, teologii şi în special editorii profesionişti) au alcătuit, în primul rând, un număr impresionant de indicaţii scripturistice. În plus, ediţia din 2010 "a adoptat altă modalitate de tipărire şi anume, evidenţiind cu alt corp de literă tot ce s-a dovedit că a fost împrumutat de Neagoe Basarab din izvoarele folosite la alcătuirea învăţăturilor" (Zamfirescu, 2010, p. XVI). Lucrurile nu s-au oprit aici: "A doua principală inovaţie a fost introducerea între paranteze drepte a unor subtitluri care nu se află în textul negoian, ci au fost confecţionate de editor, precum şi numele autorilor textelor împrumutate" (Ibidem, p. XVII).

Comparând textul românesc cu originalul slavon, tradus de Gh. Mihăilă, fie din ediţia citată din 1996, fie din anexele la ediţia din 2010, se observă că astfel de indicaţii scripturistice lipsesc, textul slavon prezentând doar marcatorii declarativi ai autorului. Lipsesc de asemenea mărcile paratextuale (titluri, autori) în cazul textelor complementare, ataşate de autor prin asumare, în credinţa că, prin condiţia lor de sacralitate, configurează mai bine mesajul decât ar fi făcut-o el însuşi.

Cercetătorul actual are în faţă "radiografia exactă (cu excepţia puţinelor pagini care dau impresia că provin din izvoare încă neidentificate) structura cărţii cu ceea ce este împrumutat şi ceea ce este original" (Ibidem).

Strategia argumentativă din *Învăţături* se observă în felul în care se configurează cele 3 tipuri de discurs din cele două părţi.

În prima parte, textul este expozitiv, alcătuit dintr-o abundenţă de citate. Oricât de bun teolog ar fi fost Neagoe Basarab şi oricât de iubitor faţă de fiul său, nu putea avea o gândire mai clară, mai invazivă şi mai plină de fiorul Duhului Sfânt decât cea din Sfânta Scriptură. Preocuparea tatălui este de a-i oferi lui Theodosie hrana sufletească cea mai bună.

Dacă l-ar fi pregătit ca teolog, probabil că ar fi continuat în acelaşi fel până la sfârşit. Dar voievodul voia să-l determine să performeze în direcţia celor învăţate. De aceea, în partea a doua, trecerea prin filtrul gândirii proprii primează ca un transfer de intenţionalitate, pentru stimularea unei motivaţii proprii.

Nu orgoliul auctorial al originalităţii l-a animat pe Neagoe Basarab (selectarea, propunerea şi explicarea textelor sacre era, în mentalitatea vremii, mult mai importantă, însemna configurarea imaginii divine în sufletul omului), ci eficienţa demersului său comunicativ: transformarea ilocuţionarului dobândit în acte perlocuţionare asumate. Preocuparea majoră era, cum ar fi spus Austin, să asigure condiţiile de reuşită a trecerii de la vorbe la fapte (Austin, 2003, p. 32).

3.3. Intertextualitatea este un concept complex, care a cunoscut diferite interpretări de când l-a propus J. Kristeva, până la G. Génette. În lucrarea lui, *Palimpsestes,* acesta din urmă îl numeşte *transtextualitate,* având mai multe forme de manifestare. Transtextualitatea propriu-zisă presupune inserţia unui text străin, prin elementele de atribuire (citat), fără acestea (plagiat); printr-o interpretare (metatextualitate), fără un marcaj exact, dar cu elemente de trimitere indirectă.

Micile inserţii din *Învăţături* sunt fie pretexte ale unor comentarii personale, fie concluzii, prin care textul sacru încununează demonstraţia, transferând-o la nivelul evidenţelor.

Cele mai multe au marcatorii declarativi ai atribuirii: *Strigăm împreună cu David, zicând: Chiuiţi lui Dumnezeu, tot pământul...*(p. 2); *Cum zice fericitul David: Fericiţi cei nevinovaţi...* (p. 3); *Precum sângur Domnul Hristos au zis: cela ce va mânca trupul mieu...* (p.4).

Neagoe nu-şi face o problemă din a lansa inserţiile şi fără marcatori, punându-le uneori unele în continuarea celorlalte: *Măcară de ar fi împărat, măcară domnu, măcară biruitor "tot să cunoască pre Dumnezeu care l-au făcut şi cu frică şi cu cutremur să facă judecată pre pământu". "Faceţi pace şi rugă cu toţi, că fără de acestea niminea nu va putea vedea pre Dumnezeu"* (p. 6). În ediţia din 2010, editorii au însoţit fiecare pasaj, chiar pe cele succesive, cu inscripţii scripturistice (trimiteri la psalmi, la cărţi la evanghelii, la versete), aşa încât au devoalat întreaga muncă subtextuală a autorului. Oricum, e mai uşor să identifici proveniența unui text dat, decât să-l cauţi în consonanţă cu segmentele din componenţa mesajului.

Cu marcatori discursivi apar uneori şi creaţii proprii, autorul sintetizând cele interpretate anterior în pildele ce se pot trage şi în tâlcul fiecăreia dintre ele. Editorii n-au propus aici indicaţii scripturistice: *Pilda: Eu ziş: "Toţi sunteţi dumnezei şi fiii Celui de sus". Tâlcul: Zise Domnul: "Ca un bun, pre toţi i-am făcut împăraţi şi domni puternici, iară ei se-au întorsu în lucruri rele şi deşarte". Pilda: "Iar voi muriţi ca oamenii". Tâlcul: Iar voi cugetându cele pământeşti periţi". Pilda: "Şi ca unul din domni căderi". Tâlcul: "Şi satana era domnul îngerilor, iară pentru trufia lui căzu"* (p. 5 – 6).

În teoria discursului raportat, citatul, ca a treia fază a desubiectivizării, este, de fapt, un discurs atribuit prin izolare textuală. Autorul îi devansează ca importanţă pe interlocutorii primi, asumându-şi rolul de enunţător al unui argument de autoritate.

Astfel, portretul împăratului-model, marele Costandin împărat, el însuşi transmiţător de învăţături, deci un model şi pentru Neagoe Basarab însuşi, putea fi realizat foarte bine de domnitorul muntean. Dar în *Panegiricul* patriarhului Eftimie al Târnovei, găseşte textul model al portretului, descris de episcopul bulgar, pentru ţarul Ivan Şişman. Este un citat de circa 17 pagini, care începe ca o poveste (*Odată, oarecându, bătându-se împăratul Costandin cu perşii...* – p. 66) şi se termină ca o istorie de demult (*Aşa fu viaţa marelui Costandin şi dreptăţi ca acestea făcu* - p. 83).

Editorul ţine intertextualitatea sub control: marchează scurtele pasaje adăugate de Neagoe la textul citat, existente şi în originalul slavon, dar şi pe cele adăugate de traducătorul din secolul al XVII-lea, care nu se regăsesc în redacţia slavonă.

În partea a doua a *Învăţăturilor,* textul presupune un coeficient mult mai mare de creativitate auctorială. Intertextualitatea este metadiscursivă, aluzivă la unele pasaje biblice,

localizate strict de editor. O astfel de creativitate pune probleme specialiştilor, întrucât " La frontière entre l'imitation et la transformation est ici bien difficile à tracer" (Génette, 1982, p. 150). Chiar dacă citatul prin complementaritatea textelor se întâlneşte destul de frecvent, el este angrenat mai puternic în structurile de ansamblu ale mesajului. Autorul aplică principiul clasiciştilor din alte timpuri, după care putea identifica bunul său acolo unde îl găsea.

Învăţăturile lui Neagoe Basarab, prin intertextualitatea lor, se caracterizează prin unitate şi coerenţă a mesajului, constituind frumuseţea unui poem pedagogic, în care magistrul transpare sub mai multe măşti pentru a menţine forţa mesajului la altitudinea sublimului teologic.

4. Bibliografie

1. Austin, J.,L., *Cum să faci lucruri cu vorbe*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003.
2. Cioculescu, Ş., *Neagoe Basarab - un Eminescu al timpului său*, în *România literară,* nr. 51, 1969.
3. DSL, A. Bidu-Vrânceanu ş.a., *Dicţionar de ştiinţe ale limbii,* Bucureşti, Editura Nemira,2001.
4. Génette, G., *Palimpsestes*, Paris, Édition Seuil, 1982.
5. Hasdeu, B., P., *Cuvente den bătrâni, II*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1884.
6. *Istoria literaturii Române*, I, Bucureşti, Editura Academiei, 1970.
7. *Literatura română veche,* (1404 – 1647), (Editori, Gh. Mihăilă, D. Zamfirescu), Bucureşti, Editura Lyceum, 1969.
8. Mazilu, D., H., *Recitind literatura română veche*, Bucureşti, Editura Ager, 2004.
9. Mazilu, D.,H., *Neagoe Basarab*, în *Dicţionarul general al literaturii române*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2005.
10. Mihăilă, Gh., *Originalul slavon al Învăţăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie,* în vol. *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, Bucureşti, Editura Roza Vânturilor, 1996.
11. Noica, C., *Neagoe Basarab şi treptele desăvârşirii* în *Universul literar,* 1940, 11 mai.
12. Noica, C., *Ce e etern şi ce e istoric în cultura română*, Berlin, 1943.

13. Panaitescu, P. P., *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie. Problema autenticităţii*, în vol. *Institutului de studii şi cercetări balcanice*, nr. 8, 1946.

14. Rotaru, I., *O istorie a literaturii române*, I, Bucureşti, 2006.

15. Puşcariu, S., *Istoria literaturii române vechi. Epoca veche*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1987.

16. Zamfirescu, D., *Marea carte a identităţii româneşti în Europa Renaşterii şi în cultura universală,* prefaţă la *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, Bucureşti, Editura Roza Vânturilor, 1996.

NATURE AS A FEMININE PRINCIPLE – A PAN-EUROPEAN CULTURAL CONSTRUCT

Anca Nemeș
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Parallels between nature and femininity can be seen in all aspects of human life, from everyday clichés (mother nature, nature's bosom etc), through artistic expression and all the way to the most subtle anthropological endeavours, derived from the tension between the need to explain universal human constants and the need to justify particular cultural elements. Both nature and woman are associated with warmth, simplicity, beauty, grace and kindness, while the earth's seasons and cycles are mirrored by those of women. Potential life-generating forces reside both in nature and in woman. This paper aims to uncover the similar ways in which nature is conceptualised in English and Romanian poetry, thus proving that the poetic images form part of a coherent European cultural construct in which nature is seen as essentially feminine.

Keywords: personification, genderization, nature, cultural constructs

. Introducere

Sensul inițial al substantivului natură este acela de fire, de caracter al unui lucru, sens cu care apare și în lucrarea lui Lucretius, *De rerum natura*, „Despre natura lucrurilor". În Grecia Antică, în paralel cu sensul similar de fire a lucrurilor, Physis apare pentru prima dată sub întruchiparea mamei natură, fiind de multe ori asociată sau chiar asimilată Mamei Pământ, Gaia[1]. Substantivele desemnând natura și pământul sunt feminine atât în limba latină, cât și în greaca veche. Același Lucretius oferă o imagine precursoare a mamei naturi, asimilată zeiței Venus, căreia i se adresează invocația de la începutul poemului său. Aceasta este o entitate creativă și procreativă, zeița hrănitoare și dătătoare de viață[2].

În limba română, substantivul natură apare pentru prima dată în secolul al XVIII-lea, în Letopisețul lui Ion Neculce, sub forma „nătură" și cu același prim sens, cel de fire, caracter:

[1] Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, second edition, Cambridge University Press, 2007, p. 135
[2] apud Michael Ferber, op. cit., p. 135

„Și dzicè Cantemir-vodă că domnul face neamurile, domnul le strînge. Și-i era urîți ficiorii cei de boier, să nu-i vadză într-ochi, de pe cum îi era nătura lui[3].” Originea latină a substantivului, oferită de dicționarele de etimologie, este nedisputată. La fel ca și în limba latină, în limba română, substantivul *natură* este de genul feminin.

În limba engleză, substantivul *nature* este consemnat pentru prima dată spre sfârșitul secolului XIII, cu aceleași origini latine. Din secolul XV, substantivul primește sensul de „creație, univers”, în același timp în care începe să apară și natura personificată sub formă maternă. Același gen feminin preluat din latină se păstrează și în limba engleză. Distincția mai precisă dintre natura ca lumea materială aflată în afara intervenției umane și spațiul civilizației sau societății se conturează în jurul anului 1660[4]. Prima mențiune literară a acestui substantiv a fost făcută de către Geoffrey Chaucer, în poemul său, *Parliament of Fowls (Parlamentul păsărilor)* din secolul al XV-lea, cu sintagma „this noble godesse Nature” (această nobilă zeiță Natura)[5].

Opera lui Shakespeare păstrează imaginea deificată a naturii preluată de la antici; există numeroase mențiuni ale zeiței-natură în dramele acestuia. Un secol mai târziu, Shakespeare însuși devine personaj într-unul din poemele lui Thomas Gray, fiind numit „favoritul naturii”, pentru care marea mamă și-a dezvăluit „grozavul chip”[6].

Odată cu dezvoltarea romantismului, natura a căpătat un loc central în rândul temelor de creație poetică, astfel că apar mențiuni alegorice din ce în ce mai bogate și mai diversificate, fără însă a devia prea mult de la nucleul de sens al naturii ca forță maternă, sau cel puțin feminină. Faust al lui Goethe, adresându-se naturii, o întreabă „de unde să te apuc, Natură nesfârșită - /sânii tăi, unde?”[7]. În cadrul poeziei engleze, pronumele personal feminin asociat naturii se întâlnește mult mai frecvent decât cel neutru, chiar și fără a exista o alegorie propriu-zisă care să ofere alte informații privind genul atribuit.

2. Natura ca mamă

În mod deloc surprinzător, atât poeții români, cât și cei englezi tind să conceptualizeze natura în același mod: maternă, primitoare, înțeleaptă, lucru datorat atât influenței genului gramatical, cât și constructului cultural pan-european.

[3] Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, Editura Litera Internațional, Chișinău, 2001, p 104
[4] *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology* , Edited by T. F. Hoad , Oxford University Press, 1996
[5] Michael Ferber, op. cit., p. 136
[6] Thomas Gray, *Complete Poems*, Oxford University Press, 1966, p. 27
[7] apud Michael Ferber, op. cit., p. 136

Reprezentările naturii în poezie pot fi grupate în două mari categorii: natura ca amantă și natura ca mamă. Sunt interesante de discutat situațiile în care imaginile poetice ale naturii prezente în cele două literaturi apar aproape identice. De pildă, poemul lui Vasile Alecsandri, *Vânătorul*, redă o imagine a naturii care formează un cuplu cu soarele:

Vînătorul pleacă grabnic la a zorilor ivire,
și pe soare, falnic oaspe, îl salută cu iubire.
Lumea veselă tresare, mii de glasuri sunătoare
Celebrează <u>însoțirea naturei cu mândrul soare</u>[8].

V. Alecsandri – Vânătorul

În mod similar, Imnul lui John Milton prezintă natura în același tip de relație cu soarele, însă de această dată una latentă, paralizată temporar de către amorțirea iernii. Copleșită de miracolul nașterii Mântuitorului, Natura, rușinată de propria-i goliciune, se acoperă cu vălul zăpezii și își reasumă ipostaza de fecioară, amânând momentul împreunării cu Soarele, deoarece „Nu era vremea atunci pentru ea/ Să zburde cu Soarele, Iubitu-i viguros”:

It was no season then for her
To wanton with the Sun her lusty Paramour[9].

John Milton – On the Morning of Christ’s Nativity

„Mândrul soare” al lui Alecsandri este oglindit de „iubitul viguros” al lui Milton, în același tip de juxtapunere.

Alteori, natura este prezentată tot într-o însoțire, însă de această dată cu omul. La Alecsandri, natura, într-un comportament de fecioară seducătoare, se împodobește pentru a-i fi pe plac poetului, reprezentantul umanității:

<u>Atunci natura 'ntreagă, zîmbindu-mi cu plăcere,</u>
<u>Își puse pentru mine coroana sa de flori'</u>[10]*;*

V. Alecsandri – 8 martie

În același fel, natura lui Coleridge „își face casă” – o sintagmă metaforică ce simbolizează căsnicia – cu omul. Poetul imaginează un spațiu feeric, plin de „Grădini, unde podul își întinde lungimea diafană/ Și Natura face casă în fericire cu omul.”

Gardens, where flings the bridge its airy span,

[8] Vasile Alecsandri, *Înșiră-te, mărgărite,* Editura Litera Internațional, Chișinău, p. 178
[9] John Milton, *The Complete Poetry and Essential Prose*, Random House, New York, 2007, p. 18
[10] Vasile Alecsandri, op. cit. p. 70

And Nature makes her happy home with man[11];

S.T. Coleridge – The Garden of Boccacio

De departe cele mai frecvente personificări ale naturii o surprind în ipostaze materne. În literatura română, prima astfel de mențiune apare la Ion Budai Deleanu:

Cea prenaltă vecinică ființă
Ne-au dat pildă-în toate vederată,
De-a cunoaște sfânta sa voință.
Însăș' mama natură ne-arată
Că toată chivernisirea bună
Vine și spânzură dintr-o mână[12].

Ion Budai Deleanu - Țiganiada

Este foarte probabil ca „mama natură" a lui Budai Deleanu să reprezinte rezultatul însuşirii unui clişeu deja împământenit în epocă, mai degrabă decât al unei alegeri poetice intenționate. Această opinie ar putea fi susţinută de modul sumar în care natura este amintită, fără adăugarea de alte unităţi de referinţă care să-i întregească o imagine care să devină ceva mai caracteristic unui anume stil poetic.

Metafora sânului naturii apare mai frecvent la poeții români. La Grigore Alexandrescu, geniul poeziei este consecința dărniciei naturii:

Când nențeleasa natură, din sânu-i cel roditor,
Cu talentul poeziei naște pe un muritor, (...)[13]

G. Alexandrescu - *Epistolă Dlui I. V., autorul „Primăverii amorului"*

În Anatolida lui Heliade Rădulescu, probabil cel mai îndrăzneț poem din literatura românească dinainte de Eminescu, apare din nou mențiunea sânului naturii care hrănește toate ființele creației:

Nutriți, vă creșteți puii ce își așteaptă cuibul
întâi la sânul vostru ș-apoi la al naturii,
Ospăț universale ce-ntinde providența
La tot ce e viața, la toată răsuflarea[14].

[11] S.T. Coleridge, *The Complete Poems*, Penguin Books, 1997, p. 400
[12] Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*, Editura Litera Internațional, Chișinău, 2001, p. 292
[13] Grigore Alexandrescu, *Poezii și proză*, Editura Litera, Chișinău, 1998, p. 116
[14] Ion Heliade Rădulescu, *Fata lui Chiriac: versuri și proză*, Editura Litera, Chișinău, 1997, p. 170

I.H. Rădulescu – Anatolida sau Omul și forțele

Byron aduce metafora sânului naturii la un nivel mult mai personal, autointitulându-se „copilul ei niciodată înțărcat, deși nu favoritul". La fel ca și la Heliade Rădulescu, natura, preabuna mamă, nu refuză niciodată să își susțină creația cu forța sa vitală: „Deși întotdeauna schimbătoare, blândă în înfățișarea ei;/ De la al său piept gol m-a lăsat întotdeauna să mă îndestulez":

Dear Nature is the kindest mother still!
Though always changing, in her aspect mild;
From her bare bosom let me take my fill,
Her never-weaned, though not her favoured child[15].

3. Natura ca doică

Plasate la un pas distanță de rolul matern al naturii, există numeroase mențiuni ale naturii în ipostaza de doică, adică dând dovadă de aceeași atitudine grijulie, înlocuind o mamă, jucându-i rolul. Natura lui Alexander Pope, folosindu-și forța creatoare pentru a oferi umanității un pământ generos, „alăptează fiecare plantă, și deschide fiecare floare":

For me kind Nature wakes her genial power,
Suckles each herb, and spreads out every flower;[16]

A. Pope – An Essay on Man

Aceeași atitudine de reverență în fața naturii, „preasfântă doică", se regăsește și la Byron[17], precum și în poemul lui S. T. Coleridge, Epigramă despre Kepler, în care poetul caută adăpost din calea unei furtuni metaforice în poala doicii-natură, implorată să-i spună „despre Tatăl meu, încă nevăzut, / Povești dulci, și adevărate, care mă îndeamnă la somn/ Și mă lasă visând." Din nou, natura-doică se achită de toate îndatoririle materne, liniștind, protejând, adormind:

Nature! sweet nurse, O take me in thy lap
And tell me of my Father yet unseen,
Sweet tales, and true, that lull me into sleep
And leave me dreaming.[18]

[15] Lord Byron, *The Major Works, including Don Juan and Childe Harold's Pilgrimage*, Oxford University Press, 2008, p. 19
[16] Alexander Pope, *The Major Works*, Oxford University Press, New York, 1993, p. 270
[17] Lord Byron, op.cit., p. 19
[18] S.T. Coleridge, op. cit., p. 353

Coleridge - Epigram on Kepler

4. Natura ca soră

La încă un pas distanță pe scala femininului se situează natura în ipostaza de soră, așa cum apare în epistola dedicată controversatei Augusta, unde Byron suplinește absența surorii iubite prin interacțiunea cu natura care „mi-a fost prieten vechi, iar acum îmi va fi/ Soră - până din nou te voi privi":

She was my early friend, and now shall be
My sister--till I look again on thee.

Byron – Epistle to Augusta

O scenă dramatică deosebit de plastică are loc în poemul satiric *Peter Bell al Treilea,* scris de P.B. Shelley. Aici, personajul principal, Peter, se angajează într-un joc al seducției cu natura. Peter, „un soi de eunuc moral", atinge doar tivul tunicii unei naturi atrăgătoare dar superioare, care însă îi respinge amuzată avansurile, oferindu-i doar „un sărut de soră", deoarece adevărata sa afecțiune se îndreaptă spre scoțianul Robert Burns, (intrat în istorie drept bardul naturii), care „îmi cunoștea bucuria/ Mai bine, învățate prieten, decât tine". Se contopesc aici două ipostaze ale naturii; pe de o parte, ea își mărturisește tendința de a „oferi iubire pentru iubire, fățișă, caldă și adevărată", ca o amantă generoasă; dar pe de altă parte, această amantă dă dovadă de spirit selectiv, alegându-și cu grijă ținta afecțiunii, astfel că nu toți candidații se bucură de aceleași favoruri, resemnându-se cu o interacțiune frățească. Este un alt mod de a măsura în mod metaforic mărinimia cu care natura își înzestrează supușii.

She laughed the while, with an arch smile,
And kissed him with a sister's kiss,
And said--My best Diogenes,
I love you well--but, if you please,
Tempt not again my deepest bliss.

''Tis you are cold--for I, not coy,
Yield love for love, frank, warm, and true;
And Burns, a Scottish peasant boy
His errors prove it--knew my joy

More, learned friend, than you"[19].

Shelley - *Peter Bell the Third*

5. Concluzii

După cum s-a putut observa din analizele versurilor citate mai sus, natura apare aproape întotdeauna reprezentată sub formă feminină. Dincolo de condiționările propriei limbi asupra psihicului creator, trebuie avute în vedere și alte forțe creatoare de arhetipuri. Printre acestea se numără echivalarea rolurilor și funcțiilor naturii cu rolurile de gen ale femeii. Într-o societate tradițională, grija, hrana, protecția, liniștirea sunt întotdeauna percepute ca avându-și sursa în eternul feminin. Tiparul occidental de înțelegere a naturii drept un proces creativ, asemănător nașterii, își are originea în ideile antice asociate cu relația dintre un tată celest și mama-pământ. Majoritatea mitologiilor lumii echivalează principiul masculin cu extra-teluricul, pe când cel feminin, care devine roditor numai în urma intervenției celui dintâi, ține de terestru[20].

Cert este că natura – de multe ori scrisă cu majusculă, asemenea numelor divine - a reprezentat din totdeauna și continuă să reprezinte o preocupare importantă pentru individul uman, indiferent de modalitatea de abordare. O analiză prin prisma genului imaginat poate conduce la o înțelegere mai profundă a diversității culturale a conceptualizărilor metaforice în general, înțelegere de natură a sprijini cercetătorii, criticii literari, dascălii și cititorii din diverse culturi spre a-și contura noi perspective de comunicare și comprehensiune culturală, folosind poezia drept mijloc de inter- și auto-cunoaștere.

6. Bibliografie

Surse primare

1. Alecsandri, Vasile, *Înșiră-te, mărgărite,* Editura Litera Internațional, Chișinău
2. Alexandrescu, Grigore, Poezii și proză, Editura Litera, Chișinău, 1998
3. Budai-Deleanu, Ion, *Țiganiada*, Editura Litera Internațional, Chișinău, 2001
4. Coleridge, Samuel Taylor, *The Complete Poems*, editat de William Keach, Penguin Books, 1997
5. Byron, Lord George Gordon, *The Major Works, including Don Juan and Childe Harold's Pilgrimage*, editat de Jerome J. McGann , Oxford University Press, 2008

[19] P.B. Shelley, *The Poems: Volume Three*, 1820-1821, Routledge, London, New York, 2014, p. 70
[20] B. H. Hyner, P. McKenzie Stearns, *Forces of Nature: Natural(-izing) Gender and Gender(-ing) Nature in the Discourses of Western Culture*, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 2

6. Gray, Thomas, *Complete Poems*, editat de Herbert W. Starr, J.R. Hendrickson, Oxford University Press, 1966

7. Heliade Rădulescu, Ion, *Fata lui Chiriac: versuri și proză*, Editura Litera, Chișinău, 1997

8. Milton, John, *The Complete Poetry and Essential Prose*, editat de Willian Kerrigan, Stephen M. Fallon, Random House, New York, 2007

9. Neculce, Ion, *Letopisețul Țării Moldovei*, Editura Litera Internațional, Chișinău, 2001

10. Pope, Alexander, *The Major Works*, ediție, introducere și note de Pat Rogers, Oxford University Press, New York, 1993

11. Shelley, Percy Bysshe, P.B. Shelley, *The Poems: Vol.1-4*, editat de M. Rossington, J. Donovan și K. Everest, Routledge, London, New York, 2014

Referințe critice

1. Ferber, Michael, *A Dictionary of Literary Symbols*, second edition, Cambridge University Press, 2007

2. Hoad, T.F. (ed.), *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford University Press, 1996

3. Hyner, Bernadette H., McKenzie Stearns, Precious, (ed.) *Forces of Nature: Natural(-izing) Gender and Gender(-ing) Nature in the Discourses of Western Culture*, Cambridge Scholars Publishing, 2009

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

INTRODUCTORY AND CLOSING FORMULAS IN THE ROMANIAN FAIRY TALE

Maria Movilă (Popa)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The compositional structure of fairy tales is organized according to certain rules. The introductory, median, and closing formulas are characteristic of fairy tales, and their presence in the narrative discource concerns the relation created between narrator, receiver, and their attitude towards the significance of the conveyed message. The fairy tale transposes readers into a fabulous world by means of introductory formulas, and by using closing formulas it brings them back into the real world. Introductory and closing formulas include both affirmative and negative elements which demonstrate a differentiated attitude towards the nature of facts comprised in fairy tales. The more varied is the combination of affirmative and negative elements, the more expressive the formula is. Introductory and closing formluas are characterised by a witty, ironic, or parodic tone.

Keywords: introductory formulas, closing formulas, stereotypes, time, space.

Trăsătura caracteristică tuturor basmelor o constituie organizarea structurii dupa anumite reguli stricte. Existenţa formulelor introductive, mediane şi finale sunt caracteristice basmelor, iar prezența acestor formule tradiționale în discursul narativ vizează relația care se creează între narator și receptor și atitudinea lor față de semnificația mesajului transmis. Structura poetică a basmului este alcătuită din formule de început și încheiere, uneori și mediane, din episoade șablon care se pot combina în multe feluri.[1] Basmul îl transpune pe cititor într-o lume fabuloasă cu ajutorul formulei de început, iar cu formula de încheiere îl readuce în lumea reală. Aceste formule (iniţiale, mediane, finale) diferă într-o anumită măsură, de la povestitor la povestitor. Formula de început stabilește contactul cu auditorul, precizând natura comunicării, formula de sfârșit restabilește situația normală, îi scoate pe cititori din „vraja fabulosului"; formulele mediane au rolul de a concentra atenția cititorului asupra unor

[1] Al. Rosetti (coord.), *Istoria literaturii române, vol. I, Folclorul. Literatura română în perioada feudală*, Editura Academiei, București, 1964, p.87.

secvențe mai importante ale mesajului.[2] Totuşi, aşa cum spunea şi G. Călinescu, naratorul recurge la „situații-șablon”[3] care sunt respectate mai mult sau mai puţin de către povestitori. În cercetarea formulelor basmului, Nicolae Roșianu va avea în vedere două tipuri de influențe, una directă, în care și-a pus amprenta stilul povestitorilor populari, iar cealaltă indirectă, marcată de culegătorii populari, din diferite țări.[4]

1.1 FORMULE INIȚIALE

Cele două tipuri de formule inițiale pe care le analizează Nicolae Roșianu sunt: a) *formule de timp („temporale”)* și b) *formule de spațiu („topografice”).*

a) Formule de timp („temporale”)

Cea mai cunoscută formulă inițială a basmului românesc este „A fost (era) odată...” Această formulă constată existența unor personaje pe care le plasează într-un timp neprecizat. Prin adăugarea elementului „ca niciodată”,va lua naștere o altă formulă inițială, care va schimba structura și sensul primului component. Astfel, verbul *a fi*, cu înțelesul de *a trăi, a vieţui*, va avea sensul de *a se petrece, a se întâmpla, a avea loc*. Noua formulă este de sine stătătoare, ea nu se referă la personajele basmului, ci plasează în timp acțiunea: „A fost odată ca niciodată. A fost (odată) un...” Basmul românesc nu cunoaște negația directă („a fost ce n-a fost”, „a fost, n-a fost”), ci doar negația indirectă, metaforică.[5] Un alt tip de formulă inițială, prin introducerea unui nou element, va sublinia veridicitatea celor ce vor fi povestite*: „*A fost odată ca niciodată, dacă n-ar fi (fost), nu s-ar (mai) povesti. A fost (odată) un...” Noua formulă inițială este complexă și afirmativă. Analizând formulele inițiale de mai sus se constată existența a cinci elemente:

1.*Existența eroului (eroilor);* 2. *Existența faptului ce urmează a fi reluat;* 3. *Plasarea în timp a acțiunii (a eroilor);* 4. *Caracterul excepțional, unic al acțiunii;* 5. *Caracterul „veridic” al acțiunii.* Toate aceste elemente păstrează caracterul afirmativ al formulei, din care lipsește îndoiala și negația și face posibilă folosirea lor și în basmele nuvelistice. Cea mai

[2] Cf. Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990, p.78.
[3] George Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 7.
[4] Cf. Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*, Editura Univers, București, 1973, p.17.
[5] Cf. Nicolae Roșianu, *op.cit.*, p.23.

frecventă formulă inițială folosită în basmul nuvelistic este E^1 T^1, marcând existența eroului și a timpului nedefinit.[6]

B. P. Hasdeu consideră că formula „A fost odată ca niciodată, că de n-ar fi nu s-ar povesti...” este un început obișnuit al basmelor românești și notează câteva formule inițiale, mai complexe, vesificate sau nu: „A fost odată ca niciodată, / pe când era lupul cățel / și leul se făcuse miel / de se jucau copiii cu el.” „A fost odată ca niciodată / când se coceau ouăle în gheață / și noaptea se făcea de dimineață.”(I. C. Fundescu), „A fost odată ca niciodată, că de n-ar fi nu s-ar mai povesti; de când făcea plopșorul pere și răchita micșunele; de când se băteau urșii în coadă; de când se luau de gât lupii cu mieii de se sărutau înfrățindu-se; de când se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci și nouă de oca de fer și s-arunca în slava cerului de ne aducea povești, de când se scria musca pe părete, mai mincinos cine nu crede” (P. Ispirescu) [7]

Lazăr Șăineanu, în lucrarea sa despre basmele românești, reproduce o serie de formule introductive, mai dezvoltate, întâlnite în culegerile lui P. Ispirescu și I. C. Fundescu, Stăncescu, Popescu, Pop- Reteganul, Sbiera: „A fost odată ca niciodată, când era cerul aproape de pământ, încât oamenii cei mai înalți atingeau cu mâna de el; dacă n-ar fi fost, nu s-ar povesti.” „A fost odată ca niciodată, dacă n-ar fi nici că s-ar povesti, când peștii cei mici înghițeau pe cei mari și lumea le zicea tâlhari.”„A fost odată ca niciodată și de vreți a ști ce a fost odată și altă dată n-a mai fost, ascultați până oi sfârși, c-acu abia începui.”„A fost odată...e mult d-atunci și de m-ați apuca de scurt, nici n-aș ști când.”„A fost cică, măre, odată, da demult de tot, când avea ursul coadă și dădea salcia roadă...”, „A fost odată ca niciodată, când n-ar fi nu s-ar povesti; ca un cuvânt de poveste, basm de aci-nainte se gătește ; pe când se potcovea puricele la un picior cu nouă oca de fier și tot îi rămânea călcâiul gol și zicea: aoleo și vai de mine, că nu sunt potcovit bine!”, „A fost odată ca niciodată, când n-ar fi nu s-ar povesti, dar fiindcă este, de aceea se povestește”, „ A fost și s-a întâmplat ăst basm înfocat și foarte adevărat, pre când erau muștele cât găluștele, de le prideau vânătorii cu puștele, pre când peștii cei mici înghițeau pre cei mari, iar lumea le zicea tâlhari; când se potcoveau puricii cu nouăzeci și nouă oca de fier la un picior și așa la cer zbura și pre sfinți îi chișca.”[8]

[6] *Ibidem*, pp. 24-25.
[7] B. P. Hasdeu, *Etymologycum Magnum Romaniae* (pagini alese) vol II, Editura Minerva, București ,1970, p. 374.
[8] Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, București, 1978, pp. 144-146.

Formulele inițiale sunt într-o continuă transformare, putând primi o configurare literară: „Cică a fost odată, ca niciodată/ că de n-ar fi /nu s-ar povesti;/ că eu nu-s de când ferestrile,/ ci eu îs de când poveștile.” În alte basme, formula poate avea un contur poetic și păstrează câteva elemente-cheie: „Odată, pe vremea de demult,/ când mâncau șoarecii pe pisici/ și erau mai înalți ăi pitici/ adică așa vine vorba, dar eu spui/ adevărat, s-a întâmplat...” Aceste elemente formale au funcția de a imprima povestirii, încă de la început, un nonsens și introduc povestitorul într-o „artă specifică.” Povestitorul se va angaja într-un lung *monolog*, în care va manifesta o subiectivitate evidentă. Această modalitatea de exprimare se încadrează în *stilul expresiv*. Expunerea expresivă este specifică basmelor narate liniar, cu un subiect fără multe personaje și fără complexitate narativă.[9]

În *Stereotipia basmului*, Nicolae Roșianu prezintă alte tipuri de formule inițiale care iau naștere prin apariția elementului negativ. Lista conține 35 de variante, din care notăm câteva: „Când se potcovea puricele cu 99 de oca de fier”, „Când se încălțau puricii cu găoci de nucă”, „Când mâncau șoarecii pe pisici”, „Când se coceau ouăle în gheață”, „Când noaptea (sara) se făcea de dimineață”, „Când trăiau peștii pe uscat”, „Când făcea plopul pere și răchita micșunele”, „Când (se) scria musca pe perete ”, „Când avea ursul coadă”, „Când se luau de gât lupii cu mieii”, „Când se băteau munții în capete”, „Când cerul era aproape de pământ”, „Când umbla Dumnezeu și Sfântul Petru pe pământ”, Când râurile erau de lapte și malurile de mămăligă”, Când se coceau merele pe toate gardurile”. Aceste variante „neagă veridicitatea întâmplării ce urmează a fi povestită, iar „determinările temporale” au unul și același sens: *niciodată.*”[10] „Formulele imposibilului”, așa cum au fost numite de N. Roșianu, exprimă ideea de „*a fi*” sau „*a nu fi*” în spațiu și timp. Funcția formulei imposibilului constă în negarea veridicității povestirii, parodiind „minunile” ce se petrec în basmul fantastic, ele fiind acceptate ca simple scorniri. În basm, elementul neverosimil (*imposibil*) este nu doar absurd, dar și comic. Formulele inițiale negative, prin tonul lor ironic, neagă veridicitatea întâmplărilor din basm, dar nu desființează basmul. Astfel, „basmul fantastic este ficțiune, dar asta nu-l împiedică să exprime într-o formă metaforică anumite idealuri de viață, să creeze o lume ideală în care totul este posibil.”[11]

b) Formule de spațiu („topografice”)

[9] Cf. Gheorghe Vrabie, *Proza populară românească*, Editura Albatros, București, 1986, pp. 218-222.
[10] Cf. Nicolae Roșianu, *op.cit.*, p.26.
[11] Nicolae Roșianu, *Eseuri despre folclor*, Editura Univers, București, 1981, p.146.

În basmul românesc formula topografică este destul de rară. Există, totuși câteva fomule inițiale în care elementul de spațiu există: „A fost odată într-o pustie mare un pustnic”(Fundescu), „A fost odată în lumea mare doi frați.” „A fost odată, de mult, de mult, spre soare-apune, un...” (Rădulescu-Codin), „Departe, departe, într-o țară dinspre răsărit era o femeie...” (Rădulescu-Codin), „Fost-a odată ca niciodată, într-o țară bogată de la... Pe atunci era un...”(Furtună) Exemplele de mai sus nu constituie formule pur topografice, elementul de spațiu alăturat formulei inițiale temporale, dă naștere unei formule „mixte.”[12] În basmul românesc pe primul loc, se află formula temporală (complexă), elementul topografic trece în plan secundar sau este exclus.

În urma cercetărilor formulelor inițiale în basmele românești, concluziile sunt următoarele:

1.Cea mai răspândită formulă inițială în basmul românesc este formula temporală; formula „topografică” e o excepție. 2. Formulele inițiale afirmative sunt universale, fiind prezente în toate tipurile de basm. În basmul nuvelistic se folosește formula simplă E^1 T^1 3. Basmul nuvelistic cunoaște numai formula afirmativă. 4. Formulele negative sunt caracteristice pentru basmele fantastice, ele nu se întâlnesc în celelalte tipuri de basme. 5. Elementele stabile ale formulei inițiale sunt: E^1 - *existența eroului* (*eroilor*) , E^2 - *existența faptului ce urmează a fi relatat*, T^1 - *timp nedefinit*, T^2 - *caracterul excepțional, unic al întâmplărilor din basm*, V - *caracterul veridic al narațiunii*, $\tilde{V}$ - *descrierea unor vremuri neverosimile.* 6. Formulele inițiale în structura cărora intră elementul $\tilde{V}$ și formulele în care apare gluma, ironia sunt mai recente, comparativ cu formulele afirmative. 7. Principala funcție a formulei inițiale în basmul fantastic este de a crea o atmosferă prielnică pentru receptarea relatării întâmplărilor din basm. 8. Formulele inițiale în basmul nuvelistic îndeplinesc un rol compozițional, numesc eroii și îi plasează în timp. 9. Formulele inițiale reflectă poziția naratorilor față de gradul de verosimilitate pe care îl aveau faptele petrecute în basm. 10. Trăsătura specifică a formulei inițiale românești o constituie posibilitatea largă de alcătuire a unor formule noi.[13]

[12] Cf. Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*, ed.cit., p.35.
[13] *Ibidem*, pp.57-59.

1.2. FORMULE FINALE

Formula de sfârșit îl readuce pe ascultător din lumea fabuloasă, în lumea reală, restabilește situația normală, iar ascultătorii, scoși din vraja fabulosului, pot recepta mesaje obișnuite.[14] Formulele finale sunt mult mai bogate și mai variate spre deosebire de cele inițiale. Acest lucru este datorat necesității exprimării unei concluzii, a unei atitudini. Formula finală are uneori două părți: una, în proză, prin care se arată participarea eroului la nuntă, sau soarta acestuia, cealaltă, în versuri, prin care se anunță sfârșitul basmului. De multe ori, povestitorul pretinde a fi luat parte la nunta eroilor: „și-a format nunta cu ia nnainte, încât am băut și-am mâncat, și-am petrecut, dă sunt sătul și astăzi!”[15] sau „Eram și eu p-acolo. Și fiindcă am dobândit și eu un os de ros, mi-am pus în gând să vă povestesc, boieri dv., lucruri care, de s-ar crede, m-ar da de minciună; și încălecai pe-o șea și vă spusei povestea așa.” Formula variază, dar ideea rămâne aceeași: „Trecui și eu pe acolo și stătui de mă veselii la nuntă, de unde luai o bucată de batoc/ Și-un picior de iepure șchiop”; „Și m-am suit pe-o șea/ Și am spus-o așa; M-am suit pe-o roată/ Și am spus-o toată.”[16] ; „Eram și eu acolo. Ba încă am jucat și o horă de-ale mari...”(Fundescu); „Ba m-am dus și eu la nuntă..., ce era să fac?Am băut și am mâncat cât un sat.”(Rădulescu-Codin); „Da eu i-am lăsat pe dânșii acolo bând și petrecând ș-am venit și v-am spus povestea.”(Vasiliu) În aceste formule se identifică patru elemente, fiecare având o anumită funcție: *1.Prezența povestitorului la ospățul împărătesc; 2.Acțiunile povestitorului; 3.Deplasarea povestitorului de la locul acțiunii la ascultători; 4.Scopul deplasării – comunicarea basmului*. Povestitorul vrea să convingă ascultătorii de adevărul întâmplărilor relatate.[17] Intrarea povestitorului în spațiul propriei narațiuni duce la o confuzie între planurile existențiale, e de părere Viorica Nișcov. Ludicul triumfă aspra gravului, iar lumea evocată este dominată din interior.[18]

Formulele finale din basmele românești sunt foarte numeroase, susține Lazăr Șăineanu. Dintre cele mai interesante formule finale notate de folclorist din culegerile lui Ispirescu, Sbiera, Fundescu, Pop-Reteganul, Creangă, amintim câteva: „Eram și eu p-acolo și căscam gura pe dinafară pe la toate serbările, căci nici pomeneală nu era să fiu și eu poftit, și apoi se

[14] Cf. Pavel Ruxăndoiu, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și suflet”-Cultura națională, București, 2001, p.133.
[15] Cf. Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p.79.
[16] Cf. Gheorghe Vrabie,*op.cit*., p. 231.
[17] Cf. Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*,ed.cit., p. 61.
[18] Cf. Viorica Nișcov, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc*, Editura Humanitas, București, 1996, p.83.

știe că nepoftitul scaun n-are"; „Eram și eu p-acolo, și la masa împărătească: Căram mereu la vatră lemne cu frigarea,/ Duceam eu la masă glume cu căldarea, pentru care căpătai: „Un năpăstroc de ciorbă/ Ș-o sîntă de cociorbă/ Pentru cei ce-s lungă-vorbă"; „Și încălecai p-o șea și v-o spusei d-voastră așa./ Și mai încălecai p-o lingură scurtă, s-o dai pe la nasul cui n-ascultă"; „Și încălecai p-o șea și sfârșii povestea, că doar n-ăți fi gândit că-i minciună, că eu nu-s de când cu minciunile, ci-s de când cu minunile"; „Eu încă am fost pe acolo și-am văzzut, căci de n-aș fi văzut n-aș ști povesti: „Când de-acolo am plecat,/ Pre un cal am călecat,/ Și povestea o-am gătat,/ Căci acolo o-am uitat"; „Eu mă suii pe-un cui și până-n alt rând nu v-o mai spui; mă suii pe-o custură ruginoasă și poate povestea fu cam mincinoasă"; „Cine o știe mai departe, eu nu-l opresc, spună-o, că eu atâta o-am auzit câtă v-am spus-o"; „Și eram și eu acolo de față, și îndată după aceea am încălecat iute pe o șea și am venit de v-am spus povestea așa; și am mai încălecat pe o roată și v-am spus jitia toată; și unde n-am mai încălecat și pe o căpșună și v-am spus, oameni buni, o mare și gogonată minciună.

B. P. Hasdeu consideră formula finală și cea inițială, parte a celor două capete ale visului: *adormirea* și *deșteptarea*. Dacă formula inițială e o „grămădire de imagini disparate...prin care se caracterizează începutul adormirii", formula finală are un ton de îndoială, de neîncredere, de nesiguranță. Sfârșitul basmului reprezintă ieșirea în „realitatea vegherii", iar lumea basmului nu se mai potrivește cu realitatea, tranziția de la o stare la alta se face printr-o păcăleală, printr-o glumă.[19] Aflăm și de la Hasdeu numeroase formule finale: „Încălecai p-un mărăcine,/ Să m-asculte orișicine."(Ciobănașul cel isteț); „Am fost și eu acolo și am văzut toate chefurile, căci de n-aș fi fost, de unde aș fi știut eu să vă povestesc: O lingură scurtă,/ Pe nasul cui n-ascultă"(Poveste țărănească); „Încălecai pe un lemn/ La bine să vă îndemn,/ Încălecai pe un cocoș/ Să vă spui la moș pe groș."(Țugulea); „M-am suit pe o prăjină/ Și v-am spus chiar o minciună!/ Ș-am încălecat pe-o șea/ Și v-am spus-o toat-așa! Plătiți-mi-o!/ - Să ți-o plătească Dumnezeu/ Din prea mare darul său!"(Tâlharul cel vestit); „Iar eu mă suii pe o șea/ Și o spusei așa,/ Șeaua a fost cam ruginoasă Și povestea mincinoasă!"(Crăiasa zânelor)[20]

Cea mai obișnuită formulă de final de basm este: „iar eu încălecai p-o șa și vă spusei povestea (dumneavoastră) așa." (Fundescu, Pop-Reteganul,Sbiera, Ispirescu). B. P. Hasdeu încearcă să explice formula apelând la italiana veche. În *Decameronul* lui Boccaccio, expresia

[19]Cf. B. P. Hasdeu, *op.cit.*, p.380.
[20] *Ibidem*, pp.381-383.

„novella a cavallo", „povestire d-a-ncălarele" denumea basmul. Prin urmare, expresia „încălecai pe-o șa" trebuie considerată o moștenire latină, „care trebuie să se urce la epoca romană." Sensul expresiei, autorul o explică etimologic: în latină „inequito" (încalec), construit cu dativul, înseamnă a râde de cineva, a-l lua peste picior. Astfel, formula finală românească s-ar putea traduce latinește prin: „inequitavi et sic vobis narravi" („încălecai pe-o șa și v-o spusei așa"). Expresia noastră, concluzionează Hasdeu, este sinonimă cu „am glumit sau am mințit", o veche moștenire latină.[21]

Nicolae Roșianu e de părere că explicațiile privind apariția formulei respective nu ar trebui căutate atât de departe, ci în interiorul basmului românesc. Formula are sens numai dacă se încadrează în sistemul celorlalte formule finale românești. Nu e nevoie, susține cercetătorul, să apelăm la limba latină pentru a demonsta sinonimia dintre „încălecai pe-o șa" și „v-am mințit". Aceasta nu se datorează latinescului *inequito*, sensul respectiv („am glumit", „am spus o minciună") este dat de elementul P, adică de prezența povestitorului la ospățul din poveste. Povestitorii și ascultătorii presupun existența calului atunci când folosesc expresia „încălecai pe-o șa" și nu se gândesc la șa ca atare. Așadar, susține Roșianu, formula finală „Iar eu încălecai pe-o șa și vă spusei povestea așa" a apărut pe baza unor modele, de la care a păstrat sensul, simplificându-l și concentrându-l.[22]

Referindu-se la aceeași formulă finală, Viorica Nișcov afirmă că invocarea „șeii" și a „calului" e ambiguă. Auditoriul constată foarte bine că povestitorul nici nu a venit și nici nu este „călare", pe „cal" sau pe „o șa". În trecutul apropiat, cuvintele „șa" sau „cal" erau legate de familia lexicală a verbului „a înșela" (lat. *in-sellare*), cu sensul metaforic de „a amăgi." Extensia de sens, explică V. Nișcov, se realizează prin faptul că pentru „a încinge în șa un cal nedeprins era nevoie de felurite trucuri (diversiuni, păcăleli) spre a distrage atenția animalului." Astfel, povestitorii recurg la astfel de „încălecări" fanteziste, cu sensuri hilare („încălecai pe-o căpșună", „pe o viespe", „pe o rădăcină ", „pe un mărăcine"), menținându-se intenția de la început de insinuare a sensului de păcăleală.[23]

După modelul formulei finale analizate, au apărut o varietate de formule, șaua fiind înlocuită cu o ființă sau un lucru. Elementul D (deplasarea) depășește limita verosimilului, „mijloacele de deplasare" sunt nelimitate, depinzând în exclusivitate de fantezia și talentul povestitorului : „Iar eu încălecai pe o *viespe*/ Și vă spusei astă poveste" (Stăncescu); „M-am

[21] *Ibidem*, pp. 388-389.
[22] Cf. Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*,ed.cit., pp. 64-66.
[23] Cf. Viorica Nișcov, *op.cit.*, p.82.

suit pe-un pai de *secară*/ Și v-am spus o poveste în ia(stă) sară"(Vasiliu); „Și m-am suit pe-o *roată*/ Și v-am spus-o toată"(Vasiliu, Ispirescu); „Iar eu venii călare p-un *cocoș*,/ Ca să nu viu pe jos,/ Și vă spusei astă poveste/ Care-a fost și nu mai este"(Stăncescu); „ Și încălecai p-un *mărăcine*/ Să m-asculte orișicine"; „Ș-apoi încălecai pe-o *coasă*/ Și vă spusei o poveste frumoasă."(Ispirescu)

În basmul românesc se mai întâlnește și *formula – cerere*, care este prezentă sub diferite forme. Ascultătorii sunt rugați să-l recompenseze pe povestitor pentru basmul relatat: „Apoi i-am lăsat pe dânșii bând și petrecând și-am venit la dumneavoastră, călare p-o roată și v-am spus-o toată. Plătiți-mi-o" (Vasiliu, Sbiera); „ Iar eu, isprăvind povestea, încălecai p-o șa și vă spusei dv. așa; încălecai p-un fus, să fie de minciună cui a spus; încălecai p-o lingură scurtă, să nu mai aștepte nimic de la mine cine-ascultă, iar descălecând de după șa, aștept un bacșiș de la cine mi-o da."(Stăncescu). După formula – cerere urmează replica ascultătorilor: „Să ți-o răsplătească Dumnezeu, cu bine, cu pace și cu sănătate" (Sbiera); „Bogdaproste, Dumnezeu ți-o plătească" (Vasiliu); [24] Un alt tip de formulă finală, mai rară, este aceea în care povestitorul îi asigură pe ascultători de adevărul celor relatate, afirmând că eroii mai sunt în viață, fiind contemporani cu ascultătorii: „Au trăit fericiți și trăiesc și acum." (Fundescu)

Concluziile legate de formulele finale sunt următoarele: 1. Formula finală care se referă la prezența povestitorului la nunta eroilor are în basmul românesc cea mai mare frecvență. Această formulă are șase elemente: prezența povestitorului la ospățul împărătesc, acțiunile povestitorului, deplasarea povestitorului de la locul acțiunii la ascultători, scopul deplasării, povestitorul primește daruri, povestitorul pierde darurile primite, povestitorul cere să fie răsplătit. 2. Majoritatea formulelor finale din basmele românești conțin negarea veridicității întâmplărilor. 3. Funcția principală a formulelor finale constă în transpunerea ascultătorilor în lumea reală, prin ironie, glumă, parodie, destramă lumea de basm.[25]

Destinele formulelor tradiționale sunt urmărite de Nicolae Roșianu și în repertoriul povestitorilor contemporani. Aici se mențin toate tipurile de formule, dar se reduce numărul variantelor. Se menține folosirea diferențiată a formulelor afirmative și negative. Se observă tendința de simplificare a formulelor tradiționale, iar în numeroase basme lipsesc formulele inițiale și finale. Se păstrează formulele în versuri, însă rima începe să dispară. Dispar anumite componente ale unor formule, fiind înlocuite cu improvizații. Se intensifică procesul de

[24] Cf. Nicolae Roșianu, *op.cit.*,pp. 66-83.
[25] *Ibidem,* pp. 93-97.

întrepătrundere a elementelor diferitelor tipuri de formule. Basmele contemporane au o circulație foarte redusă, iar intervalele la care se reia un basm sunt foarte mari (trei ani, zece ani, cinsprezece ani). Procesul de modernizare a basmului se extinde și asupra unor formule cum ar fi: „munții se bat în capete", „stau pe loc *doo minute*", „basmele sunt aduse într-un sac tocmai de la București." Unii împărați apelează la cuceririle științei, telegrafiindu-și sau vorbind la telefon. Numărul de formule folosite de către un povestitor este destul de sărac; fiecare povestitor cunoaște, de regulă, două sau trei tipuri de formule pe care le repetă.[26]

Cele mai importante aspecte întâlnite în cadrul formulelor tradiționale din basmul românesc consemnează prezența în cadrul formulelor inițiale și finale a elementelor afirmative și negative și demonstrează existența unei atitudini diferențiate față de natura faptelor cuprinse în basme. Cu cât combinarea elementelor afirmative și negative este mai variată, cu atât formula devine mai expresivă. Basmele nuvelistice nu cunosc formula negativă, în schimb formula afirmativă este universală. Acestea sunt de fapt concretizări foarte apropiate ale acelorași elemente. Formulele inițiale și finale se caracterizează prin tonul glumeț, ironic, parodic. Există însă o diferență între tonul formulelor tradiționale și tonul narațiunii propriu-zise. În timpul narațiunii propriu-zise, povestitorul părăsește ironia, gluma și relatează faptele pe un ton serios, până la sfârșitul basmului. *Imposibilul* redat prin elementele negative ale formulei inițiale sau finale se transformă în *comic*.[27] Însă, imposibilul din basmul propriu-zis nu urmează această cale. Afirmațiile și negațiile din formula inițială cu tonul lor de glumă, urmăresc crearea unei bune dispoziții, propice pentru comunicarea și receptarea basmului. Formula finală destramă universul miraculos al basmului, readucându-l pe ascultător în lumea reală, iar contrastul dintre cele două universuri nu-i împiedică pe ascultători să simtă satisfacție pentru „triumful binelui asupra răului".

Bibliografie

1. Bîrlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, Editura pentru Literatură, București, 1966

2. Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965

3. Hasdeu, B.P., *Etymologycum Magnum Romaniae* (pagini alese) vol II, Editura Minerva, București, 1970

[26]Cf. Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*,ed.cit., pp.194-196.
[27] Cf. Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*,ed.cit., pp. 197-209.

4. Nișcov, Viorica, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc*, Editura Humanitas, București, 1996

5. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990

6. Rosetti, Al., (coord.)*, Istoria literaturii române, vol. I, Folclorul. Literatura română în perioada feudală*, Editura Academiei, București, 1964

7. Roșianu, Nicolae, *Eseuri despre folclor*, Editura Univers, București, 1981

8. Roșianu, Nicolae, *Stereotipia basmului*, Editura Univers, București, 1973

9. Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare românești*, Editura „Grai și suflet”- Cultura națională, București, 2001

10. Șăineanu, Lazăr, *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

11. Vrabie, Gheorghe, *Proza populară românească*, Editura Albatros, București, 1986

PAUL GOMA. ADAMEVA*: THE FEMININE ETERNITY. THE GENEALOGICAL TEMPTATION*

Mariana Pasincovschi
PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava, Indep. Reseacher

Abstract: *While talking about a novel that deserves to be qualified as unique, both in terms of composition and addressed subjects, the present study narrows its perspective and directs it towards a less explored area, the communication with the transcendence, cleverly evoked by a permanent and diversified reference to woman.*

Placing the feminine image in the center, from the very beginning of the writing, translates the narrator's interest for a topic that potentially appeals to a wider and wider range of exponents. And if the other books, reduced to similar aspects (age, social or moral condition), women do not allow, except for a small area, a visible sign of equivalence, here, paradoxically, the very diversification asks for unification: individual and unique by their language, origin, appearance, behavior, they would appear as opposite contraries. But this is only at the first glance. Studying them thoroughly, with a tendency to detail and consistent with the rest of the narration, we will discover that they reveal, as daughters of Eve, a perfect junction. More than that, they denote a unifying principle of the writing itself.

In terms of evidence, there is already a very complex universe of discourse, articulated on – and fed by – biographical data, idiosyncratic and somewhat autarchic, with a generative core that expands its branches in all the writings. The Calidor is replaced here by Lăteşti, as an acknowledged point of existential experience, built on the dialectic of reason (Vernunft) and domination (Herrschaft), and perhaps as a foundation that will raise the pillars of the later Calidor, (on the timeline of the human destiny, and his books), crashing in a series of unmanageable particularities.

On the other hand, the unifying principle of feminine diversity has a dual role: not only to identify certain features of the narrated protagonists but, with their help, to reconstruct a time and especially an era.

Keywords: Paul Goma, Adameva, Feminine eternity, genealogical temptation, existential experience.

Fără a constitui prima încercare de a pătrunde în spaţiul comunicării cu transcendenţa, semnificative fiind romanele ciclului autobiografic, *Adameva* continuă, într-o oarecare măsură, acest tronson, îmbogăţindu-l printr-o permanentă şi diversificată raportare la femeie. Şi dacă în scrierile anterioare parcursul se lasă observat, respectând cronologia, din perspectiva unei

singure vârste, aceea corespunzătoare timpului şi spaţiului narate, de exemplu de la cinci la nouă ani, incluzând preadolescenţa, în romanele *Din Calidor* şi *Arta Refugii*, urmate de adolescenţă şi de vârsta adultă tânără în *Astra*, *Sabina* şi *Roman intim*, de data aceasta, comasând evenimentele cruciale ale întregii vieţi Paul Goma se raportează, implicit, şi la toate etapele de vârstă. Cărora le găseşte corespondent în câte o fată/femeie sau mai multe, în concordanţa evenimentelor şi a trenului din care narează.

Având nostalgia paradisului pierdut, în căutarea vârstei de aur, autorul realizează o incursiune în miezul corporal al feminităţii. Astfel, cu eforturi constante, de salahor, el scoate cartea din tensiune şi îi dă un caracter poematic.

Şi pentru că fiecărei vârste îi corespunde şi o anumită atitudine, de o largă paletă emoţional-afectivă, de la exuberanţa tinereţii până la melancolia senectuţii, *Adameva* le valorifică, în mare măsură, pe fiecare, cu diferenţa că nu le abordează în mod diacronic. Sau nu întotdeauna. De altfel, asumarea vârstei de la care notează şi influenţa jurnalului nici nu i-ar permite acest lucru. Şi totuşi, autorul face, în mod constant, ceea ce nu este permis. Şi nu oricum, ci în deplină cunoştinţă de cauză. Cu un stil deja bine format, el privilegiază directeţea mesajului, într-o scriitură degajată şi liberă, prin apelul la resurse memorialistice, în detrimentul artificiilor stilistice de altădată. Rezultă o scriitură sensibil individualizată, marcată de personalitatea celui care relatează. Mai mult, şi mai vizibil în cărţile universului carceral, naratorul refuză alianţa prezumţioasă a libertăţii şi a virtuţii. Căci libertatea, ca vis al puşcăriaşului (întemniţat sau al lumii devenite, între timp, penitenciar) nu suportă limite. În numele acestei libertăţi el sparge vechile delimitări impuse de genurile standard şi se proiectează într-o arhitectură care nu se pretează caracterizărilor definitive: marile personalităţi creatoare, geniile, sunt polivalente, ele nu pot fi îngrădite în limitele înguste, pentru ei, ale unui singur curent, aşa cum remarcă Silvian Iosifescu (Iosifescu 1963: 158). Într-un alt sens şi într-o altă interpretare, şi anume aceea sugerată de Ashraf Ghani, genurile sunt definite prin modurile caracteristice în care constrâng limbajul, creând forme specifice de închidere pentru cititor. Orice activitate care schimbă genul unui subiect contestă de asemenea forma de închidere tipică pentru acel subiect; ea permite prin urmare rezistenţa, deschide noi posibilităţi care fuseseră blocate (Ashraf Ghani *apud* Verdery 1994: 295).

În fond, eliberată de chingile oricărei structuri, deschisă către depăşirea tuturor convenţiilor şi către malaxarea (tuturor) retoricilor, vorbim de o operă care neglijează (în sensul de a o transforma într-o figură definitivă şi memorabilă) *instauraţia formală*, văzută mai degrabă pe cale de a se face, ca o activitate continuă, şi nu ca o materie închisă în limitele unui

obiect, aşa cum teoretizează memorabil Georges Poulet: „Orice operă nu e numai rezultatul formal al unei activităţi mentale, ea este activitatea însăşi; ea nu e floare ori fruct. E însăşi creatura mirosind floarea şi gustând fructul!" (Poulet 1987: XXX).

Aşadar, fără a încerca să impună formă unei valori ce aleargă într-o devenire perpetuă, ci înregistrând chiar această devenire Paul Goma propune, pe urmele unei *transcendenţe vii,* o lume imaginară, creată prin corectarea originalului. Nevoia de a face literatură din firele existenţelor observate şi observabile, tendinţa de a le romanţa, având mereu în faţă propriul exemplu, transformă însăşi viaţa sa într-o operă de artă. Departe de a consimţi total la real, dar şi departe de a se izola de el în mod absolut, autorul utilizează, în consensul marilor creatori, realul şi numai realul, cu căldura şi sângele său, cu patimile şi strigătele sale. Numai că îi adaugă ceva care îl transfigurează (Camus 2011: 504-505).

Exemplare sunt, sub acest aspect, fetele şi femeile de la Lăteşti. Copiind principiul naratorial, şi ele sunt descrise la diferite vârste, dinspre exterior spre interior, printr-o apropiere graduală, cu digresiuni şi reveniri, şi printr-o mişcare circulară de la particular la general. Plasarea chipului feminin în centru, chiar de la începutul scrierii, traduce interesul scriptorului pentru un subiect pe care care îl potenţează treptat, prin apelul la un cerc tot mai larg de exponente. Pe post de observator şi derivând dintr-o dorinţă de cunoaştere totală, naratorul toarnă în litere până la a-şi însuşi psihologia fiziologiei femeii, printr-o mişcare de transpunere sau de identificare, în deplină concordanţă cu scrierile anterioare. Şi dacă în celelalte cărţi, reduse la aspecte similare (vârstă, condiţie socială sau morală) femeile nu permit, decât pe o arie restrânsă, un semn vizibil al echivalării, aici, paradoxal, tocmai diversificarea reclamă unificare: individuale şi unice prin limbaj, origine, înfăţişare, comportament, ele ar părea, la o adică, contrariul contrariilor. Dar numai la o primă vedere. Studiate însă amănunţit, cu aplecare asupra detaliilor şi în concordanţă cu restul naraţiunii relevă, ca fiice ale Evei, o joncţiune desăvârşită.

Fără îndoială, s-ar putea face, la o analiză de ansamblu, o clasificare generală a celor câtorva tipuri de femei: este vorba, mai întâi, despre universul de la Lăteşti, unde descoperim femei care reprezintă sistemul (Sica), sau victime ale sistemului care fie că sunt admirate (Îngerica, Necunoscuta, Graţiela, fata însărcinată), fie compătimite şi apreciate (Mătuşa Nastasia, femeia paralizată, Doamna Costea, Lala).

Există, mai apoi, la un alt nivel şi într-un alt univers, femei care sunt văzute sau poetizate prin corelare: este cazul copilei din trenul din refugiul basarabean sau fetele din trenul francez, corelate cu cele din trenul românesc din 1977 mergând spre Constanţa (Profila,

vibrionanta, fata de sub oglindă, fata din stânga ei). Fete care sunt, la rândul lor, puse în corelaţie cu cele de la Lăteşti sau de la Gherla (Ibolya, Gabriela de la Gherla...). Deşi mai există femei care aparţin momentului scriiturii şi altele care nu s-ar include în nicio categorie, această clasificare nu este decât parţial operantă. Şi asta poate doar din punct de vedere al orientării pe terenul narativei lui Paul Goma. Sens în care deschide porţile unui macrocosm ce se cere explorat chiar din centrul său, de la Lăteşti:

...Şi se-mplinesc 30-şi de toamne-primăveri de iarnă de când o am cunoscut pre ea. Din păcate nu şi ca-n Biblie. Sau mai ştii: de-aceea n-am uitat, n-am uitat-o, n-am. [...]

Ca să ajung până la ea trebuie mai întâi să pătrund prin gardul de sârmă ghimpată dintre secţia porci [...], a noastră şi secţia găini – a lor. [...]

Înainte de gardul dintre cele două secţii ale fermei, era ferma propriu-zisă. Oficial, noi ‹‹ăia de la cai›› aparţineam de secţia găini [...]. Mai era o secţie: a vacilor cu lapte, dar ne era inaccesibilă [...]. Astea toate alcătuiau secţia Secţie (nu-i dădea fantezia afară din producţie) şi se afla în sudul satului, în partea dinspre Feteşti; la nord şi pe malul Borcei era secţia Baracă – iar în centru, la şosea, în fostul conac, desigur: secţia Centru... (Goma 2008: 26, 30).

Pe planul evidenţei, înregistrăm deja un univers de discurs foarte complex, articulat pe şi alimentat de date biografice, idiosincratic şi oarecum autarhic, cu un nucleu generativ ce îşi trimite ramificaţiile în toate scrierile. Calidorului i se substituie, aici, Lăteştiul, ca punct conştientizat de experienţă existenţială, edificat pe *dialectica raţiunii* (*Vernunft*) şi a *dominaţiei* (*Herrschaft*), şi poate chiar ca fundament pe care se vor ridica stâlpii Calidorului de mai târziu, (pe linia cronologică a destinului omului, şi nu a cărţilor acestuia), spărgându-se într-o suită de particularisme imposibil de gestionat.

În fapt, orice istorie se scrie din centru şi presupune deopotrivă un punct de observaţie temporal şi unul spaţial. În consecinţă, localizarea Lăteştiului precede introducerea în naraţiune. Or, fiindcă localitatea nu mai există, Paul Goma îşi propune să se ridice, asemeni poetului, până la limita de la care *absolutul* poate fi perceput, dar nu ca prezenţă, ci ca *absenţă,* căci el se manifestă pentru suflet prin însăşi această absenţă (Matei Călinescu *in* Poe 1971: XIV). În detrimentul unei istorii hegeliene, fără transcendenţă, autorul râvneşte absolutul obiectiv şi inaccesibil şi face elogiul frumuseţii tocmai ca reflecţie a acestei inaccesibilităţi. Tendinţa către unitate îşi află astfel adăpost în cadrul transformării pe care artistul o impune realului. Însufleţite, obiectele de lemn şi de piatră devin fiinţe de carne şi muşchi. Străine

timpului opresiv al istoriei, ele îl absorb în lentorile femininului şi deschid porţile reveriei într-un spaţiu al existenţei eterne.

„Dar la ce slujeşte ochiul adamic cel drepţintitoriu, încă de prin evul prim, înainte ca doamne-doamne să se întrebe, cu dreptate, dacă nu care cumva i-ar trebui şi ei o pereche...?", rămâne o întrebare care surescită lectura, găsindu-şi răspuns în *comunicarea vizavìo-bilaterală* de la gard, de la portiţă, din tren sau, eventual, din vârful Raiului:

Ce frumuseţe luminoasă avea, bat-o sfântul de curviştină (vorbesc cu admiraţie fără hotare de Îngerìca, nu de fata ei, libelulìcuţa). [...] În aer liber [...], fata era alcătuită din pufoaică, pantaloni cu trening, cu genunchi acutizaţi – deformare dăruindu-i o deosebită eleganţă – cizme de cauciuc, [...] nediferenţiate, oricare putea fi încălţată pe oricare picior – ceea ce accentua distincţia, cochetăria; precum şi un cap neasemeni.

O remarcasem din prima zi de lucru la cai [...]. În capul meu de brută sângeroaznică, de ucigaş de cai [...], aşa trebuia să arate un înger-îngeraşul meru: pufoaica îi acoperea aripile, pantalonii de trening cu genunchi ascundeau sexul neavut – dar ce conta, din moment ce-i vedeam capul! Mă uitam cu gura căscată la gura ei trandafirie, întredeschisă înrourat, i-o luam de subţiori, i-o culcam jos – pe înalt – şi i-o cunoşteam înăuntric (Goma 2008: 41-42).

Descris de Emmanuel Lévinas, în *Eseul despre exterioritate* (Lévinas 1999: 229-240), drept un chip în care tulburarea asediază şi invadează luminozitatea, femininul este perceput, şi la Paul Goma, în lumini şi umbre. Neîntâmplându-se să fie, însă, o luminozitate convertită în ardoare şi întuneric, aşa cum depăşeşte instinctele primare de posesiune, femininul este văzut prin prisma unui model fascinant şi irezistibil, generat de întâlnirea dintre instinctele primare contrare: tandreţe şi cruzime, graţie şi sublim, agreabil şi dezagreabil, în acordul principiului că agreabilul generează foarte rar artă şi că aceasta înclină spre dezagreabil (Tagliabue 1976: 220).

Pentru a exista, Frumosul are nevoie de opusul său, Urâtul. Şi pentru că ambele sunt concepte, aşadar create de om, existenţa lor depinde de privire, precum şi de o serie de factori precum timpul, cultura, subiectivitatea. Dar există un spaţiu în care frumosul se dovedeşte a fi mai rezistent: este vorba despre domeniul valorilor.

Tocmai aici dă autorul măsura talentului său. El edifică, cu ajutorul privirii, o întreagă fiziologie morală a personajului. În acest sens, hainele îşi pierd utilitatea: cedează locul aripilor şi rămân relevante doar sub aspectul contrastului care le face memorabile: dezbrăcată de

mefienţă, Îngerica devine liberă în închiderea ei, într-o lume căreia nu îi aparţine şi în care a fost constrânsă (de destin şi de împrejurări) să locuiască. Înscrisă, ca unealtă a sistemului, în „programul de Grup Social" sau individual, ea continuă să creadă, contrar naivităţii de care dă dovadă, într-o lume mai bună, să respire şi să râvnească umanitate. Pe de altă parte şi într-un alt registru naratorul explică cum – şi de ce – Comunismul devine acceptabil: fiindcă se transformă în deprindere şi dresaj:

Umbla vorba că e binişor idioată – fiindcă se regula cu oricare liber care (încă) n-o bătea. Cu deoiştii însă... avea oarecări ezitări. [...] Într-o zi, după ce ni s-au întins mâinile prin sârmă, în doar scopuri materialiste (schimb ficat cal contra ou găină), eu am alunecat la cele sufletrupiste:

‹‹Şi dac-ai veni, după lucru, pe la noi – la mine?››, am arătat din bărbie satul, peste umărul ei. ‹‹Am un cazan de trei găleţi, pentru încălzit apa, un lighean uite-aşa de mare, smălţuit, un prosop uite-atâta şi-aşa moaaaale... Mai am ghitară, radio, am cuptor, în care coacem cartofi...›› îmi prezentasem calităţile bărbăteşti – în fine, averea, sfârşind cu un plural foarte subtil – acum aşteptam verdictul femeic.

A răspuns târziu, aproape îi dădeau lacrimile:

‹‹Domnu´, să ştii matale, bre, c-aşa-´ş veni şi io la voi, la studenţi, ca fetele a´lalte... ´M aflat că vă purtaţi galanton şi ne pupaţi mâna şi ne ziceţi Vă rog, Domnişoară şi ne ziceţi poftiţi, Domnişoară şi Staţi bine, Domnişoară? [...] şi tot aşa – zice fetele că ziceţi că şi noi s´tem oameni şi-aşa de bine mi-ar cădea să fiu şi io considerată măcar o dată-n viaţă şi tratată›› (Goma 2008: 42-43).

În vederea unei cunoaşteri absolute a femeii, protagonistul îşi propune să o adulmece, asemeni unui parfum floral, în toate etapele (deci şi la toate vârstele), fără a omite partea dintr-un întreg şi fără a uita că întregul este generat de parte. Precauţii pe care şi le asumă şi le depăşeşte exemplar pe măsură ce veghează la armonia totului. În acordul scrierilor anterioare el privilegiază sistemul legăturilor de familie prin relaţia pe care o instituie între creaţie şi creator, precum şi prin interrelaţia de la nivelul creaţiei înseşi. Se fondează, astfel, o interdependenţă între fetele şi femeile puse în scenă ca urmare a descendenţei, a năzuinţei întru umanitate, precum şi a diverselor asocieri şi interconexiuni între diferite planuri.

Pe urmele reveriei povestitorul pătrunde într-un spaţiu feeric, în plin transcendent, acolo unde sălăşluiesc amintirile diafane. În fond, de vreme ce în orice visător trăieşte un copil, el nu

va ezita, asemeni fenomenologului Gaston Bachelard, să recunoască permanenţa, în sufletul omenesc, a unui nucleu de copilărie, o copilărie care, chiar dacă nemişcată, rămâne vie, în afara istoriei, ascunsă celorlalţi, care ia aparenţa unei poveşti atunci când este povestită, dar care nu capătă realitate decât în momentele sale de iluminare – cu alte cuvinte, în momentele existenţei sale poetice (Bachelard 2005: 104). Rămasă în calidorul casei din Mana, ea veghează protector la căpătâiul celui plecat invitându-l să retrăiască, în plin senzual şi senzorial, clipe eterne de beatitudine.

O sursă de poezie se deschide, în acest sens, în erosul amintirilor lui Paul Goma. Întrucât paradisul său nu este reperabil geografic, autorul îl mută, în funcţie de necesităţi, acolo unde se simte la adăpost. Din planul iniţial el realizează, cu ingeniozitate şi dibăcie, transferul înspre un alt plan, de astă dată un paradis pe patru roţi, în ograda căruia o intrusă cu rochie albastră continuă ritualul „șezutului” ca în Basarabia:

N-o luasem în seamă decât după ce trecusem de Iaşi – până acolo dormisem. Împreună cu mama ocupam o pereche de scurte, cu patru locuri (două de fiecare banchetă), între ele pusesem baloturile cu plăpumi; valizele: sus, pe poliţe. Ea cu mama ei şi cu bunicii, de cealaltă parte a intervalului, ocupînd două lungi, de câte trei locuri fiecare banchetă. Când m-am trezit, la Iaşi, mama stătea de vorbă cu o doamnă, peste drum de casa noastră pe patru roţi, iar la noi în ogradă o fată străină, urcată în picioare pe banchetă, privea afară, pe fereastra coborîtă.

Întâi şi-ntâi i-am văzut picioarele, încolo, sus; şi chiloţii: albi. Abia după aceea rochia: albastră, cu trei dungi albe la poale.

Întâi şi-al doilea i-am văzut păsărica [...].

Întâi şi-al treilea, se uita afară, la peroane, dar şi încoace, în vagon, să vadă dacă o văd părinţii. N-o vedeau: ei priveau pe fereastra opusă. Dar o vedeam eu. [...]

M-am ridicat în capul oaselor, dar păstrînd pătura pînă la înălţimea brîului. Acum eram faţă-n faţă, însă fără a ne atinge, amândoi cu picioarele îndoite şi cu genunchii îndepărtaţi. Ea, cu mâna stângă – cea dinspre părinţi – menţinea cuvertura la subţioara ei; eu, cu dreapta, la fel. Ea, cu mîna dreaptă, îşi mângâia păsăricuţa: eu, cu stânga, păsărelul. Nimeni nu ne vedea [...] (Goma 2008: 53-55).

Caracterizată ca vârstă a raţiunii, a cunoaşterii, vârstă socială sau vârstă a maturităţii infantile, cea „de-a treia copilărie” este perioada în care regiunile senzoriale se maturizează, iar focalizarea asupra trupului carnal se realizează din perspectivă senzorio-motorie. Dincolo

de datele nemijlocit senzoriale, apariţia şi consolidarea construcţiilor logice îi permit copilului să întrevadă anumite permanenţe şi să se ridice în plan abstract, categorial. Tot acum are loc trecerea de la formele simple, spontane, superficiale ale percepţiei la cele complexe şi la observaţie. Fără a fi centrat pe sine, copilul devine din ce în ce mai centrat pe exterior, perioada categorială debutând într-o manieră comparativistă.

La o vârstă de cotitură, atât din punct de vedere biografic, al destinului de refugiat, cât şi din punct de vedere fizic, al situării între copilărie şi adolescenţă, caracteristice naratorului rămân începutul de autonomie şi autodeterminare, cât şi apetenţa pentru ludic şi sexualitate. Pe care şi le manifestă printr-o senzorialitate exacerbată care favorizează, în acordul vârstei copilăriei, vizualul, tactilul şi gustativul. Şi dacă limbajul lipseşte din joncţiunea celor doi copii, este tocmai pentru că privirile sunt mai elocvente decât cuvintele rostite. Radu Enescu afirmă, în această ordine de idei, că privirea constituie un întreg vocabular, ale cărui cuvinte dobândesc nebănuite înţelesuri integrate în contextul gesticii şi vorbirii noastre, ca mijloc suprem de expresie (Enescu 1985: 74).

Cu o privire care îmbie la reciprocitate, copilul este invitat şi re-iniţiat de către fata străină în ritualul seducţiei. A seducţiei prin privire şi nu doar de către cea care îi devine parteneră de drum ci, în lumina ei, al eternului feminin însuşi. Şi asta pentru că, departe de a se raporta doar la trenul fizic, Paul Goma îl transpune în plin transcendent, unde îl investeşte cu atributele sacramentalităţii. Asemeni scenei din coşar din *Romanul intim*, prozatorul pătrunde într-un univers suspendat, în mişcare, al timpului fără timp, de unde îşi provoacă destinul la un joc de-a v-aţi ascunselea, la umbra (adăpostul) întunericului „luminos şi parfumat cu fată”. Faţă în faţă şi nevăzuţi de nimeni, copiii deapănă, într-o tăcere vorbitoare, povestea lumii de la începuturi, pe podina coşarului netocmit şi gol de acum şi dintotdeauna, plini de nostalgia unei adăpostiri şi a unei protecţii. Şi „timpul este... peste-tot [...]. De asemeni fata: meree”:

Ea tace lângă tine, cald, se uită la tine prin întunericul cel frumos şi râde, fără glas, dar zicând cu ochii [...]; îţi pune mâna pe gură, ca să nu scoţi vreun cuvânt şi tu ştii că mâna ei este păsărică: o săruţi, pe o parte, pe altă, o lingi în căuş. [...]

Toamnă târzie, vântul vâjâie prin acoperişul coşarului, fluieră pe mai multe voci – câte goluri între leaţuri. [...]

Noi, ea şi cu mine: în haine de vară, ea într-o rochiţă, el cu bluză şi pantaloni scurţi; amândoi desculţi – până încolo, la căderea brumei. Tremură amândoi mărunt-mărunt (se zice: tremură-n gând) [...]. Şed faţă-n faţă pe podina coşarului gol [...]. Îi pătrunde vântul îngheţat –

de oriunde ar bate, tot i-ar bate, ca-ntr-un coşar, lumea pe uliţă, părinţii din casă ori din curte nu-l pot vedea, expuşi cum sunt în cuşca pe catalige. Dar nimeni pe lume nu-i vede cu-adevărat, tocmai pentru că sunt atât de la vedere; şi nimeni aude (Goma 2009: 217-218).

Constanţa autorului pentru poeticitate şi ludic este un semn al perceperii operei de artă, al dezbrăcării de inhibiţii şi al re-construcţiei nude sub ochii curioşi ai cititorului printr-o ieşire din sine şi pornind de la ea însăşi: „în desfătare omul îşi dezvăluie dimensiunea ludică. Schiller spunea undeva că omul n-ar fi cu totul om decât atunci când se joacă. Când judecă desfătându-se şi se desfată judecând, individul îşi îndeplineşte menirea" (Grando 2008: 65).

Prin urmare, creaţia nu este numai gravitate, dar şi joc; nu este numai serioasă, responsabilă, dar şi „copilăroasă", într-un fel care nu-i anulează gravitatea, ci poate o sporeşte. A merge netulburat înainte, cum stă în firea creatorului veritabil, este o dovadă, firește, de maximă seriozitate, dar şi de „copilărie". Nu poate scrie cărţi bune decât acela care şi-a păstrat o astfel de dispoziţie (Raicu 1978: 30).

Cu o deschidere vizibilă înspre joc, naratorul răspunde la provocările fetei. Pe măsură ce înaintează înspre cunoaştere, văzul cedează uşor locul tactilului. Căci în timp ce privirea realizează selecţia, tactilul ia în stăpânire. Nu degeaba Radu Enescu susţine că a atinge ceva înseamnă întotdeauna a poseda acel ceva şi, invers, se poate spune că posesiunea deplină a unui obiect e sinonimă într-un fel cu a-l ţine în mână. Mai ales că în pipăit sălăşluieşte, după Michel Serres, spiritul fineţii.

Prinşi în jocul cunoaşterii cei doi copii plămădesc cu vârful degetelor un tablou intact al apropierii. Dar nu unul care inspiră posesiune ci, din contră, musteşte de candoare. La fel ca şi faţă de Îngerica, sau în acord cu celelalte protagoniste, povestitorul manifestă o atitudine de curiozitate şi admiraţie, departe de orice instinct primar de stăpânire: „*singurul mijloc de a păstra pentru tine o femeie, viaţa-ntreagă – şi dincolo de ea – e să n-o fi avut cum se are o femeie* (s.n.)" (Goma 2008: 63). Este, de altfel, crezul întregului volum care valorifică misterul feminin cu o acuitate greu de egalat:

Să zicem aşa: cele mai multe dintre cunoscutele biblic mi-au rămas necunoscute simţic – cu excepţia celui de al nouălea, căutătorul de comori. De parcă ar exista vreo compensaţie – nu este. Ci doar obişnuinţă: cele accesibile, frecventabile – şi frecventate – nu au nevoie să fie văzute-auzite-mirosite-palpate-gustate, toate semnalele sunt receptate de una şi aceeaşi antenă: intromisionata. [...]

Cunoaşterea totală o am dinspre cele necunoscute şi reprezentate. Ele îmi trimet imaginea globală – acelea mi-au fost mai adevărate decât adevăratele: mai frecventate, mai prospectate înăuntric (*Ibidem*: 139).

Simţurile rămân, firește, calea esenţială de cunoaştere, explorată inteligent pe firul rememorării şi al imaginaţiei. Autorul face, de altminteri, asocieri complexe care îi permit nu doar să identifice anumite particularităţi ale protagonistelor narate ci, cu ajutorul lor, să reconstituie un timp şi, mai ales, o epocă. Cu toate acestea calea de acces nu este, în acordul jurnalului, una lineară. Ci una care se construieşte circular, printr-o mişcare de rotaţie, de revenire şi nuanţare a subiectul investigat. Ceea ce dă, pe alocuri, impresia de simultaneitate, în pofida distanţei temporale şi a diferenţelor existente.

În ciuda dificultăţii de lectură, această însuşire a scriiturii are, de altfel, destule beneficii: ţine lectorul în tensiune, lasă loc *suspens-ului*, produce asocieri nescontate, trasează liniile generatoare, invită la meditaţie, creează, în fine, din tuşe aparent incompatibile şi aleatorii, un tablou excepţional, demn de toată admiraţia. Dar numai de la distanţă. Privit de aproape acesta se transformă într-un haos exasperant care îi pune în umbră tonurile şi culorile.

Asemeni picturilor impresioniste, cărţile lui Paul Goma se cer a fi studiate de la o oarecare depărtare, una prin cealaltă, ca o singură Carte: „‹‹Artistul adună, acumulează şi compune *într-un mediu material* o sumă de dorinţe, intenţii şi condiţii primite din toate colţurile cugetului şi făpturii sale. E preocupat când de model; când de culori, de uleiuri, şi de tonuri; când de carnea însăşi, când de pânza care îi primeşte vopseaua››” (Read 1969: 135). Însă toate aceste preocupări independente, acest complex de motive optice sunt în mod obligatoriu reunite numai la o viziune de ansamblu. Căci totul ţine de un sistem bine articulat, a cărui formă se confundă cu urma condeiului. Şi care îşi dezvăluie identitatea prin interogaţie şi cercetare.

Observator exemplar care păstrează în fiinţa sa un puternic „coeficient de adolescenţă”, Paul Goma îşi asumă lumea prin intermediul simţurilor care coroborează baudelairian, transferându-şi senzaţiile. Bineînţeles – mai ales din perspectiva călătorului în tren – că văzul este privilegiat şi, cu toate că trezeşte trăiri complexe, ca simţ care poate produce impresii estetice, nu îşi menţine întotdeauna poziţia dominantă: după ce integrează un obiect, privirea cedează locul gustului şi mirosului, ca mijloace de diferenţiere şi de centrare pe subiectul obiectului. Se produce, prin urmare, trecerea dinspre simţurile integrării (vederea, auzul) spre cele ale diferenţierii (mirosul, gustul), ale aproprierii şi ale intimităţii:

Mugureaua fetei din trenul de refugiu avea gust de lapte de susai [...], de la Iaşi până la Focşani [...], a avut timp să se schimbe în cireaşă, din acelea verzi, înghiţită cu tot cu sâmburele, moale; am trudit la ea până la Midil – dacă nu la Focşani, dar pân-la urmă tot am adus-o la gustul mărului; unul mititìu; roşu, mugurìu (Goma 2008: 59).

Feticuţa asta se agită, vibrează, zbârnâie, sfârâie din aripi – dar nu vorbeşte. Feteana vorbeşte fără, ea se exprimă cu ajutorul altor organe – cu toate celelalte, începând cu aripile. Şi sfârşind (provizoriu) cu căpşuna. Ea având căpşună şi nu. Ba da: fragă – de păşune, aceea-i şi dulce şi parfumată şi nu atât de ţuguiată; şi mustoasă şi mieroasă şi cu o idee de pelin pe la; şi atât de friptă de soare, acolo, printre ierburi scârlionţate, încât bate spre mov; spre violet. Da, da: aşa trebuie să fie: cu vârful limbii între buze, vârful roş, buzele vinete. Sfârâind din aripi, cu ochi globuloşi sub pleoape lăsate, pâlpâind şi ele, tremurând ca o altă pereche de aripi. [...]

Au o culoare inconfundabilă râsetele fetelor mergând la mare, mai cu seamă când clopoţesc în trenul cu care mă deplasez eu. [...] În compartiment: linişte, aer mult, bun – va fi venind dinspre adierea rochiilor uşoare, de mare, de vare. Ale fetelor. Petale, corole, buchete. Când ţi-e vară, când ţi-e culoare şi olm şi când ţi-e aeră, vântată, adieră spălată şi de fier călcată – ştii: e fată (*Ibidem*: 65-66).

La fel ca în romanul *Sabina* sau, poate, în continuarea lui, naratorul realizează o incursiune în *miezul corporal al feminităţii*. El percepe lumea prin nervurile senzoriale, într-o îmbinare sinestezică ce creionează vădit chipul *eternului feminin*, pornind de la o sinteză a mai multor făpturi încorporate concentric. Pictor al luminii, autorul exclude griul şi negrul şi substituie clarobscurului tradiţional jocul de reflexe ce transformă tonurile şi colorează umbrele. Împărţite pe pânză, acestea emană o licărire luminoasă şi un parfum suficient de viu pentru a umple în întregime capacitatea de a simţi. În plină reverie, simfonia cromatică şi mişcarea aromală suspendă timpul şi generează o stare lirică care absoarbe subiectul visător într-un spaţiu ideal ce reconstituie „climatul Paradisului”.

Se conturează, la nivel imaginar, o reţea de *metafore ale eului*. Cel mai des întâlnită în momentele cruciale ale existenţei, chiar substitut al existenţei, este metafora drumului, cu tot ceea ce conotează: pasul, urma, bicicleta, diligenţa, căruţa, trenul.

Fecund în ordinea creaţiei, trenul nu apare pentru prima dată în orizontul scrierii lui Paul Goma. Din contră, prin amploarea pe care o dezvăluie, el cumulează în această *artă a fugii* toate plecările, ca parte componentă a vieţii şi ca metaforă a operei. Simbol al casei, suplineşte un gol, o absenţă, un loc „numai al meu”, conferă libertare deplină spaţiului livresc

şi existenţial. Ca motor al acţiunii, dar şi ca element de *respiro*, grăbeşte sau încetineşte naraţiunea, provoacă la dialog sau redresează scrierea atunci când acesta „nu mai merge”.

Într-o continuă peregrinare, autorul invită cititorul în trenul vieţii şi îl face părtaş la evenimente. Chiar dacă este format din mai multe vagoane, el trece sprinţar dintr-unul în altul, tratând mereu aceleaşi teme şi scriind parcă aceeaşi operă, în consonanţa argumentului furnizat de Maurice Blanchot: „... în spaţiul deschis de creaţie, nu mai e loc pentru creaţie – şi, pentru scriitor, nicio altă posibilitate decât de a scrie tot aceeaşi operă. [...] Singurătatea scriitorului, acea condiţie care este riscul lui, şi-ar afla atunci originea în aceea că el ţine, în operă, de ceea ce este totdeauna înaintea operei. Prin el, opera vine, este fermitatea începutului, dar el însuşi aparţine unui timp în care domneşte indecizia reînceputului. Obsesia care îl leagă de o temă privilegiată [...] ilustrează această necesitate, în care pare că se află, de a reveni la acealaşi punct, de a trece iar pe aceleaşi căi, de a persevera reîncepând ceea ce pentru el nu începe niciodată...” (Blanchot 1980: 16-17).

Întors în trenul românesc, protagonistul reconstituie perioada lui 1977. Evocarea unui an încărcat evenimenţial, cu repercusiuni vădite asupra destinului său de scriitor – : scrisoarea de aderare la Charta ’77, arestul din Calea Rahovei (1 aprilie), excluderea din Uniunea Scriitorilor (9 aprilie), slujba la Biblioteca Centrală (sfârşitul lunii iunie), hărţuirea de către securitate (în vara aceluiaşi an), exilul francez (20 noiembrie) –, îl determină să analizeze întâmplările cu un ochi care pune într-o lumină mai puţin favorabilă generaţiile spaţiului dunăreanocarpatic.

Ca factor al reconstrucţiei valorice a societăţii, al reîntemeierii istorice, culturale şi ontologice, Paul Goma dă o replică comunităţii amnezice şi analfabete, în favoarea descendenţei şi a continuităţii ignorate de români. În acest sens fetele/femeile devin un prilej de argumentare şi de demonstraţie, analizate individual şi în interdependenţă, cu asocieri care trimit fie la Gherla, fie la Lăteşti.

Prin urmare, dincolo de rolul de exponentă a spaţiului paradisiac şi pornind de la acesta, *femeia*, înzestrată încă din *Facere* cu o voinţă irezistibilă spre cunoaştere, *devine o breşă prin care se intră în istorie*. Căci ea îmbracă atributele unui rol dublu: nu doar de perpetuare a speciei, ci şi de iluminare a acesteia prin raportare la un trecut pe care îl cunoaşte sau care i-a fost povestit, la rândul ei, de către o altă ascendentă. De aici şi legătura vădită dintre protagoniste:

Vecina din dreapta (s.n.) şade ţeapănă, la o bună palmă de spătarul de muşama [...]. Şi, desigur, nu se vede [...]. Până atunci, în oglindă se vede un geamantan roşu. [...] Geamantanul nu-i al meu şi miroase, prin sticla oglinzii, exact aşa cum mirosea sora popii unguresc. [...] O chema Ibolya. [...]

I-aş face Profilei o hartă a mirosurilor, în culori – dacă n-ar vorbi. [...] Are glas cu care poate face orice: dansa, tăia lemne, descuia încuietori – chiar şi copii.

Ibolya avea glas ne-plăcut: măcăit, emis din rădăcina gâtului, ca mai degrabă ungurii decât ele. [...] La urma urmei, nimic nu avea plăcut, atrăgător, în afara mirosului (Goma 2008: 68-69, 83).

... *fata asta, vibrionanta* (s.n.), dacă nu are, să zicem 14 ani, după cum arată, atunci sigur are 22, după cum nu vrea să arate. Deloc. Şi, deşi nu i-am auzit glasul, sânt sigur: e ardeleancă. De pe la Cluj. Să zicem: de lângă Gherla. [...] Gabriela de la Gherla, cea din Ochii Zărcii, în ´58, avea... Cât să fi avut, dacă umbla cu băieţii? Cel puţin 14. Dar putea foarte bine să aibă 2! Sau nici unul, eu s-o pornesc pe ea în viaţă, eu să-i dau direcţia – după ce eu cu mâna mea am făcut-o. [...]

Ceastălaltă, *fata de sub oglindă* (s.n.); fata din faţa mea e slăbuţă, cu sâni mari; mai degrabă alungi. [...] Are, peste ochi, alţi ochi, pictaţi; sau aplicaţi. Rotunzi-rotunzi, arcurile pleoapelor nu sunt arcuri ci jumătăţi de cerc, urmărind fidel, ex-centric, rotundul irisului albastru-verde. [...]

Cea din stânga ei (s.n.) aduce cu Smaranda. Prototipa: grecoaică din Constanţa. Copia are acelaşi păr bătînd în albastru, lung, cu firul gros, ochi negri, pleoape brumării: buze cărnoase, viorii (*Ibidem*: 75-77).

După cum se poate observa, conjugând toate timpurile verbului *a crea* şi încercând toate bucuriile creaţiei, naratorul cartografiază o varietate a chipurilor feminine pe care le învăluie în graţie şi lentoare. Delicate şi fragede, aceste ofelii în floare ţintesc, de sub rotundul irisului şi al gurii, însemnul perfecţiunii. În slujba acestui deziderat şi în acordul scrierilor precedente gura, ca figură centrală, se tranformă în simbolul uterului matern, copiind originalul din centrul corpului. Desfătată în construcţii ludice şi răsfăţată la poalele daliilor în floare, *corporalitatea devine textualitate*: mâna se preface în literă, iar chipul în cuvânt, într-o plenitudine care desăvârşeşte trupul cosmic al scriiturii.

Mai mult, nevoia de a pune la feminin tot ce e învăluire şi dulceaţă este, după o afirmaţie fericită a lui Gaston Bachelard, un semn vizibi al trăirii sub imperiul reveriei. Căci atât filosoful,

ca şi Paul Goma, ca şi alţii de altfel, au nevoie să simtă cuvântul feminizat dintr-un capăt în celălalt, dăruit cu o feminitate irevocabilă: „Pentru un visător de cuvinte, există cuvinte care sunt *scoici de rostire*. Da, ascultând anumite cuvinte, aşa cum copilul ascultă marea într-o scoică, un visător de cuvinte aude vuietul unei lumi de reverii.

Alte vise se nasc atunci când, în loc să citim sau să vorbim, scriem cum scriam odinioară, pe vremea când eram şcolari. Străduindu-ne să scriem frumos, ni se pare că ne deplasăm în interiorul cuvintelor. Ia te uită la litera asta! O auzeam prost când o citeam, altfel o asculţi acum sub condeiul atent. Şi astfel un poet poate să scrie: ‹‹În cârlionţii consoanelor ce nu răsună nicicând, în fundele vocalelor ce nu vocalizează niciodată, voi şti oare să-mi clădesc căminul?››” (Bachelard 2005: 58).

Care va fi fiind, dincolo de aceste inserţii, principiul unificator al diversităţii feminine pe care îl reclamă naratorul însuşi şi care s-ar dovedi operant pentru orice clasificare? Altfel spus, cum ar arăta acel mecanism de perfecţionare şi de cunoaştere care ar putea fi atribuit atât scrierii, cât şi tuturor fetelor de la Lăteşti, şi care ar explica strategia naratorială: aceea de a abandona, pentru a relua mai apoi, sub formă circulară, la distanţă de capitole, obiectul (sau subiectul) investigat?

În tot cazul există (chiar dacă în subteran, escamotat privirilor grăbite) un sistem complex care elucidează modalitatea de expunere, cu referire la partea integrală sau doar secvenţial, pornind de la prezentarea, abandonarea şi revenirea asupra obiectului cercetat. În fapt, şi textul o dovedeşte, cunoaşterea (ca şi scriitura în sine) se realizează pe mai multe niveluri: chiar dacă denotă o prezentare atipică, fiind abandonate încă din expunere, reprezentantele sexului frumos beneficiază de o abordare progresivă, carcaterizată printr-o revenire scrupuloasă şi intensă, în sensul unei completări, a unei îmbunătăţiri sau refaceri. Rezultă, în definitiv, o mişcare circulară care are ca finalitate aproprierea subiectului explorat:

Desigur, cu ocazia primului (jet – s.n.), fac descoperirile: persoane, drumuri, peisaje (feminine, desigur); însă după ce la iau în stăpânire, mă întorc: să le posed. Să le cunosc. Să le cuprind, aflu, găsesc. Mai departe: descopăr, dezvălui, dezvelesc; pătrund, înţeleg, explorez, scrutez – ba chiar studiez cu creionul în mână (sau gură), examinez, sondez, ´cerc – de aici: am cercat-o! – cumpănesc, măsor. Ca să mi-o, în sfârşit, apropriez (Goma 2008: 184).

Iubitor de frumos şi de cunoaştere povestitorul optează, în căutarea desăvârşirii, pentru chipul femeii. Şi dacă la început şi-o imaginează şi descrie ca având faţă, gură, mâini sau orice

altceva aparţine corporalităţii, cu cât se apropie de Frumuseţea absolută imaginile se estompează şi se unesc într-o *imagine extenso* a Divinei Frumuseţi. A acelei frumuseţi care, aşa cum o descrie Platon, nepângărită de trupuri omeneşti şi de culori, de nimic din multele zădărnicii pieritoare, trebuie închipuită ca existând în sine, deopotrivă cu sine şi împreună numai cu sine, şi ca având, în veşnicia ei, mereu aceeaşi formă. Iar toate celelalte frumuseţi sînt părtaşe la ea, dar în astfel de chip încât naşterea şi pieirea acestora nu duce nicidecum la vreo creştere sau scădere înlăuntrul Frumuseţii, pe care toate acestea o lasă neschimbată (Platon 1995: 138-139). Abia urcând deasupra frumuseţilor pieritoare putem afla, conchide filosoful, ce este Frumuseţea cu adevărat.

În căutarea frumuseţii întru care să zămislească, dar şi ca urmare a râvnei spre unitatea primordială, naratorul, transfigurat în Adam, se uneşte cu Eva, întruchipare a Divinei Frumuseţi, pentru a dobândi veşnicia. Desigur, nu a trupului, ci „permanenţa în univers a unei împliniri a omenescului, *virtutea adevărată*, neanaloagă cu nici o alta. Pentru că se naşte [...] nu din iubirea întru frumuseţe a ceva rîvnit, ci dintr-o stare care nu poate fi decît *iubirea în sine a frumuseţii în sine*, un proces infinit” (Petru Creţia *in* Platon 1995: 52-53). Dincolo de orice râvnă şi posesiune, dorinţa se transformă, aşadar, într-o iubire care subzistă etern în virtutea artei:

Am senzaţia că în toată ţara (exagerez: în acest tren – fie: în compartiment) sântem două persoane ce comunică între ele: Suzana şi bărba´-su. De acord: ea nu se află, fizicamente, aici, dar ce importanţă: antena ei, fetica vibrionìca, clopoţica, fata ei, mama mea, cam tot acolo.

Mă sâcâie, mă mângâie, nu-mi dă pace o frântură dintr-o ceva:

‹‹Şade-Adam şi Eva lui...›› [...]

Şade, şade – unde? A-ha:

‹‹Sus, în poarta Raiului...›› – nu: ‹‹Sus, în vârful Raiului››, asta-i, ‹‹Şade-Adam cu Eva lui...››

Cumva ‹‹bate›› – în poarta aceea? Nu, doar şade – ‹‹sus, în vârful Raiului››.

Vecinii de compartiment vorbesc – româneşte – în timp ce, la un colţ de cotitură, aşa cam în vârful Raiului, şăd eu cu eva mea. Nu ca în Basarabia, ci doar de mână. Bate vântul rece, ne e frig, ne e jale, sântem singuri pe lume şi trebuie să facem noi lumea şi nu ştim cu care zi să începem, dacă ar fi după mine aş începe cu a şaptea, e cea mai dulce, fiindcă şedem ca la noi, în Basarabia (Goma 2008: 81-82).

În concluzie, se creionează o unitate în diversitate care reduce, ca într-o metaforă a jocului de şah, relaţia iniţială la două persoane. Analizate circular, printr-o permanentă mişcare de rotaţie femeile se convertesc, ca părţi componente ale aceleiaşi rădăcini în Eva, degajând la fiece atingere şi prin fiecare por suflul puternic al vieţii. De altfel, făcută din coasta lui Adam creaţia însăşi inspiră, prin chipul femeii, viaţă, pentru a se uni cu Creatorul şi pentru a deveni, finalmente, „o gândire conştientă de sine şi constituindu-se ca subiect al obiectelor sale". Totodată, în măsura în care nu apără idealuri, ci fiinţe concrete, Paul Goma pledează pentru şi ne incită să vedem în cuplu fiinţa morală completă.

Astfel, într-o comuniune deplină, Venus şi Mercur, scăldaţi în seva niciodată uitatei lor origini concep o lume nouă, în doi, sub semnul imuabil al Facerii. Căci, după cum spunea Marcel Proust, lumea a fost creată nu o singură dată, ci de atâtea ori de câte ori apăreau artişti originali.

Bibliografie

1. Bachelard 2005: Gaston Bachelard, *Poetica reveriei,* Traducere din limba franceză de Luminiţa Brăileanu, Prefaţă de Mircea Martin, Piteşti, Paralela 45.
2. Blanchot 1980: Maurice Blanchot, *Spaţiul literar*, Bucureşti, Univers.
3. Camus 2011: Albert Camus, *Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, Traducere din limba franceză de Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, Introducere de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura RAO.
4. Enescu 1985: Radu Enescu, *Ab urbe condita. Eseu despre valoarea omului şi umanismul valorilor*, Timişoara, Editura Facla.
5. Goma 2008: Paul Goma, *Adameva*, Bucureşti, Curtea Veche Publishing.
6. Goma 2009: Paul Goma, *Roman Intim*, Ediţia a 2-a, Bucureşti, Curtea Veche Publishing.
7. Grando 2008: Silviana Simona Grando, Adriana Gaiţă, *De la simţuri la rafinament*, Timişoara, Brumar.
8. Iosifescu 1963: Silvian Iosifescu, *Particularităţi ale realismului critic românesc dintre cele două războaie*, în „Viaţa românească", nr. 6-7, iunie-iulie.
9. Lévinas 1999: Emmanuel Lévinas, *Totalitate şi infinit. Eseu despre exterioritate*, Traducere, glosar şi bibliografie de Marius Lazurca, Postfaţă de Virgil Ciomoş, Iaşi, Polirom.

10. Platon 1995: Platon, *Banchetul*, Traducere, studiu introductiv şi note de Petru Creţia, Bucureşti, Humanitas.

11. Poe 1971: Edgar Allan Poe, *Principiul poetic*, în româneşte de Mira Stoiculescu, Prefaţă de Matei Călinescu, Bucureşti, Univers.

12. Poulet 1987: Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*, Traducere de Irina Bădescu şi Angela Martin, Studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, Univers.

13. Raicu 1978: Lucian Raicu, *Practica scrisului şi experienţa lecturii*, f.l., Cartea Românească.

14. Read 1969: Herbert Read, *Semnificaţia artei*, în româneşte de D. Mazilu, Prefaţă de Theodor Enescu, Bucureşti, Editura Meridiane.

15. Tagliabue 1976: Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană,* Volumul II, Traducere de Crişan Toescu, Prefaţă de Titus Mocanu, Bucureşti, Editura Meridiane.

16. Verdery 1994: Katherine Verdery, *Compromis şi rezistenţă. Cultura română sub Ceauşescu*, Traducere de Mona Antohi şi Sorin Antohi, Bucureşti, Humanitas.

MANIFESTATIONS OF THE IRONY IN THE MINULESCIAN WORK

Andreea-Iuliana Damian
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Minulescu- the troubadour poet, succeeds to create in his poems an aura of spectacle that harmoniously blends with his pleasure for irony and anecdote along with the turmoil of his inner feelings: agony, ecstasy, despair or enthusiasm. His irony is based on confusions and their consequences, which sometime generate a comic that goes even to self-irony.

Keywords: irony, minulescian, confusion, self-irony, originality.

Opera lui Minulescu este urmărită de firescul occidental și se supune regulilor acestuia, debutează în forță cu volumul *Romanțe pentru mai târziu*, urmează apoi o perioadă a extinderii universului de cunoaștere către mai multe specii literare, fiind și perioada maturizării și a rodării stilului, volumul *Nu sunt ce par a fi* încheie minulescianismul.

Senzația cititorilor este una de încheiere abruptă deoarece moartea sa survine intempestiv, totuși cel din urmă volum devine eticheta sa artistică, așa cum debutul în publicațiile vremii s-a transformat într-un manifest literar impunându-l în lirica secolului.

Scrierile sale au proliferat și prin prisma evenimentelor istorice naționale și sociale pe care I. Minulescu le-a trăit conștient ceea ce a dus la influențarea atât la nivel de stil, cât și de conținut a operei sale.

Începuturile avangardismului în lirica românească de la începutul secolului al XX-lea, dar și energia și ironia din poeziile sale au făcut din stilul său unul memorabil încă de la început.

Lirica minulesciană este născută din interiorul său, din trăiri și sentimente, pe când proza respectă spiritul vremii, fiind inspirată din exterior.

Minulescianismul se caracterizează prin ironie și teatralitate de inspirație artistică, intelectuală, socială sau sentimentală. Dinamismul se clădește pe oscilarea permanentă a eului liric între euforie și disperare, intensitate și relaxare, impuls și recul și mai ales între idee și realizare poetică, toate constituind trăsăturile liricii moderne în plină ascensiune pe pîmântul românesc.

Adesea, ironia minulesciană se face simțită încă de la nivel formal și se adâncește mai apoi până dincolo de mesajul poetic: „Iar când se face noapte și tăcere/ Când boii dorm pe burtă/ Și oamenii pe spate/ Mă fragmentez în pietre nestemate/. Și porcilor mă dau să mă digere...” (*Scrisoare*).

Autoironia devine mai profundă prin intermediul echivocului evocat de la începutul poeziei.

Pentru N. Manolescu ironia minulesciană împreună cu teatralitatea creează o poetică în sine a poeziei sale, un adevărat spectacol dezlănțuit.

Deși, începuturile sale poetice stau sub influența primelor aspecte simboliste, Eugen Lovinescu îl consideră un pionier al simbolismului pe tărâmul românesc, apreciindu-i atât scrierile imitative pentru valoarea lor formală, cât și pe cele originale pentru valoarea lor de substanță.

Lovinescu asociază pornirile sale originale timpurii cu imposibilitatea sa de a urma strict niște dogme ce fuseseră impuse de simbolism.

Exteriorizarea minulesciană din volumul *Nu sunt ce par a fi* reprezintă și dorința publicului de a citi poeziile sale care se bucuraseră de o mare popularitate între lectori avizați și amatori ai epocii: „Eugen Lovinescu a orientat puternic minulescologia către circumspecția de manierism...”[1]

Bogăția mijloacelor tehnice pe care Minulescu le folosește pentru a crea ironia îl vor determina pe G. Călinescu să afirme că posedă exagerat de multă *inteligență plastică*.

Stilul minulescianist este caracterizat de G. Călinescu prin volubilitate, profunzime și ironia fină care derivă din spiritul său de bufonadă subtilă. Totuși, aceste note originale ale stilului său nu reduc trăsăturile definitorii ale simbolismului, ci îi dovedesc înclinarea în fața lui Caragiale.

Originalitatea este consecința faptului că poestul renunță la imitație și își păstrează maniera scrierii împletind cu multă abilitate intelectuală echivocul cu ironia, subtilitatea cu numirea sau naturalismul cu dirijarea scenică.

De cele mai multe ori ironia devine forma de manifestare exterioară a emoției: „Mă doare amintirea tinereții/ Când fetele de-o vârstă cu băieții/.../ Puneau la cale pentru viitor/ Romanticele lor căsătorii/ Uzine pentru fabricat copii/ Secret furat de la părinții lor/...” (*Spovedanie*).

[1] S. Dănciulescu, p. 63

Astfel, situațiile ambigue adâncesc ironia, devenind chiar pandantul ei: „Mă doare Cosânzeana din poveste/ Furată și ascunsă de un Smeu/ Cu care Făt-Frumos-/ Adică Eu/.../ Ca-n urmă, dezrobita mea stăpână,/ În locul tradiționalului inel/ Să-mi dea un <<rendez-vous>> cu taxă, la... hotel!...” (*Spovedanie*).

Lirica minulesciană are o viziune telurică asupra trăirilor interioare, din sentimentele profunde ale romanticilor simbolistul-avangardist face iubirile amanților la miez de noapte. Dramatismul anterior se dispersează, iar artele sale poetice scot la iveală iubirea ca întrupare a idealului, mai presus de poezie: „Aceasta ne relevă la Minulescu îndoiala în ceea ce privește forța artei însăși de a întrupa absolutul”[2]

Teatralizarea lirismului este o trăsătură dominantă a stilului minulescian, însă teatralizarea este preponderent ironică, așadar ironia reprezintă capacitatea de interpretare a eului liric-mim.

Emoțiile sunt sugerate printr-o transpunere lucidă a poetului, fapt ce dovedește un lirism extrovertit: „Sunt un volum n-are titlu încă,/ Deși există-n mine tipărit-/ Volum unic, ce trebuie citit/.../ Va trebui să-mi sape titlu-n stâncă/ Atunci când titlul va fi găsit!...” (*În loc de prefață*).

Stările emoționale sunt disimulate inteligent iar funcția de catharsis a poeziei este de fapt un scenariu de teatru, actorul-poet se destăinuie reținut într-un joc asemănător unui ceremonial.

Profunzimea mesajului poetic nu este diminuată prin aceste artificii, ci din contră denotă preferința pentru o lirică modernă, urbană încărcată de bună dispoziție și colocvialism.

Dedublarea poetului-trubadur este sursa principală a autoironiei, aceasta are la bază echivocul care face trecerea dintre avântul tineresc către prudența maturității sau dintre intelectual și instinctual.

Ironia minulesciană este *solia* pe care poetul o trimite în neprevăzut, este mijlocul prin care se descoperă. Optimismul ironic reușește să creeze calea prin misterul poetic generând cunoaștere.

Ironia și autoironia în lirica minulesciană se completează și de cele mai multe ori autoironia sugerează ipostaza telurică a iubirii, aceea a lirismului donjuanist: „Femeii ce-mi va spune <<te iubesc>>/ Aș vrea să-i smulg cuvintele din gură/ Și buzele cărnoase să-i strivesc/ Cu dinții mei de plug prin arătură...” (*Solilocul nebunului*).

[2] S. Dănciulescu, p. 65

Personalitatea divizată a eului poetic se contrazice în ipostazele dedublării, crescând sursele echivocului și ale polemicii, ajungând chiar până la negarea de sine: „Dar m-am găsit străin/ Ca-ntr-un cavou de templu bizantin/.../ Și zidurile umede și pline/ De sfinte și fecioare bizantine,/ Ce mă priveau cu dragoste și milă/ Cum mă cobor tot mai adânc în mine, Tot mai străin de cel ce-am vrut să fiu...” (*Regăsire postumă*).

Așadar poezia minulesciană cunoaște cote mari ale ironiei care ajung până la satiră sau diatribă.

Poezia lui Minulescu este încifrată prin ironie, datorită subtilității atitudinii acestuia.

Mesajul poetic devine dificil de descifrat prin abaterile stilului transformate în licențe poetice, astfel negarea este o afirmare ironică ce poate duce până la parodiere.

O privire atentă asupra creațiilor sale dezvăluie o atitudine rezervată care tinde spre o negare a negației, atingerea afirmării printr-o dublă negare, prin intermediul litotei și a echivocului.

Ironia în lirica minulesciană relevă abilitatea intelectual-instinctuală de dominare conștientă a situațiilor cu ajutorul comicului zeflemitor și autopersiflator. Pe de altă parte, ambiguitatea reprezintă tumultul trăirilor emoționale imposibil de aprofundat, însă cu o încărcătură sentimentală deosebită.

Ironia nu este doar generată, ci ea însăși generează atitudini și umor. Ambiguitatea este mijlocul prin care se atinge scopul umoristico-teatral al liricii minulesciene. Fluiditatea poeziilor sale este consecința complementarității dintre profunzimea gândirii și ironie, dar și preferința sa pentru limbajul familiar, creând impresia unei discuții uzuale într-un spațiu urban: „Poeziile lui Minulescu decurg în stilul familiar, prăpăstios francizant al cafenelei bucureștene (...) excesul de seriozitate într-un limbaj prea pitoresc, firesc iar nu căutat, produce zâmbetul”[3]

Principiul minulescian al ironiei este acela al demascării, viața obișnuită este sursa de inspirație, misterul pe care îl creează limita dintre tragic și banal, jocul măștilor și impresia unui cotidian disimulat.

Comicul liric minulescian se aseamănă cu cel al lui Caragiale, având tendințe clasic-realiste însă depășește aceste limite prin apropierea de ironia modernă întreptându-se mai ales către scrierile lui Eugen Ionescu.

Ironia sa se esențializează prin teatralitatea liricului din quasipersonajul mim-poet care reușește să surprindă aspectele imprevizibile ale vieții, făcându-l pe Minulescu: „un tip

[3] G. Călinescu, p. 694-695

caragialian... volubil, facil emotiv, incapabil de a lua ceva serios, producător neobosit de *mofturi*"[4]

Tudor Vianu îl încadrează în categoria umoriștilor joviali notând tendințele către sarcasm și satiră, totuși acesta menționează că nu poate atinge perfomanțele comice ale lui Hașdeu și Heliade.

Actul poetic minulescian creează o oscilație perfectă a misterului și revelației ale căror mijloace de expresie rămân constant ironia și echivocul într-o complementaritate echilibrată.

Bibliografie::

1. Bote, L., *Simbolismul românesc,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.
2. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Minerva, Bucuresti, 1986.
3. Călinescu, M., *Ion Minulescu poetul sau Resursele umorului liric,* in *Ion Minulescu, Versuri,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964.
4. Cioculescu, Ș., *Aspecte literare contemporane*, Minerva, București, 1972.
5. Davidescu, N., *Aspecte şi direcţii literare,* Minerva, Bucureşti, 1975.
6. Dănciulescu, S., *Poetica minulesciană,* Scrisul Românesc, Craiova, 1986.
7. Dimitriu, D., *Introducere în opera lui Ion Minulescu,* Minerva, Bucureşti, 1984.
8. Lovinescu, E., *I. Minulescu, Critice, I*, Editura Socec, București, 1909.
9. Manu, E., *Ion Minulescu în conştiinţa simbolismului românesc,* Minerva, Bucureşti, 1981.
10. Pop, I., *Avangarda în literatura română*, Minerva, Bucureşti, 1990.
11. Vianu, T., *Arta prozatorilor români,* Editura Contemporană, București, 1941.

[4] G. Călinescu, p. 694

THE RESORT TO MYTH : A CATHARTIC ADVENTURE AT HERVÉ BAZIN

Bianca-Livia Bartoș
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Hervé Bazin's novels ressort to mythology, which transform them into an extremely poetic writing. What I proposed in this study is, in literally terms, to lift the veil of such an encrypted writing, in an attempt to demystification, in order to emphasize the aim of myth : a return to the past, which transforms the novel into a poetic art.

Keywords: myth, demythologizing, Hervé Bazin, poetic art, catharsis.

Les romans d'Hervé Bazin font souvent recours à la mythologie, ce qui les transforme dans une écriture extrêmement poétique et ce que je me suis proposée dans cette étude est, littéralement, de lever le voile d'une telle écriture chiffrée, dans une tentative de démystification, afin de prouver le but du mythe : un retour dans le passé, qui transforme le roman dans un art poétique. Afin d'atteindre mon dessein, j'ai choisi deux romans à étudier de ce point de vue : *Vipère au poing*[1] et *Qui j'ose aimer*[2].

Roman du début romanesque d'Hervé Bazin, *Vipère au poing*, est beaucoup inspiré par la réalité de l'auteur, mais celui-ci n'hésite pas à en insérer des éléments fictionnels ou à faire appel à la mythologie dans la création de son roman. Le recours à la mythologie oblige le lecteur de faire un saut aux débuts du Temps, tel que l'affirme Mircea Eliade, dans ses *Mythes, rêves et mystères*. Selon lui, le mythe représente une histoire vraie, passée aux débuts de notre existence et qui sert comme modèle pour le comportement humain. Ainsi, en imitant les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou bien tout simplement en racontant leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques a le pouvoir de se détacher du temps profane et d'entrer dans la magie du Grand Temps, le temps sacré.[3]

[1] Hervé Bazin, *Vipère au poing,* Paris, Éditions Bernard Grasset, 1948. Les citations extraites de ce roman seront notées entre parenthèses, en employant les initiales *VAP*.
[2] Hervé Bazin, *Qui j'ose aimer,* Paris, Éditions Bernard Grasset, 1956. Les citations extraites de ce roman seront notées entre parenthèses, en employant les initiales *QJA*.
[3] Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, București, Éditions Univers Enciclopedic, 1998, pp. 17-18.

Face à la mythologie, l'homme éprouve le désir d'inventorier ces légendes parce qu'en étudiant leurs histoires, on apprend à la fois comment vivre, on y extrait des morales : « Les personnages vivent en nous et nous sommes en eux : dans toute révolte il y a un Prométhée, dans toute quête un Orphée ; nous frémissons devant Médée, rêvons devant Tristan, tremblons devant Œdipe. »[4] Dans ce cas, on arrive à prendre part du mythe, à sentir les émotions des personnages, mais, le plus important, on est invité à participer aux événements.

Néanmoins, dans la création d'une œuvre, la fonction la plus importante de l'emploi du mythe acquiert des traits magiques, car ce dernier transforme l'écriture dans un art poétique. La catharsis ressort de ces romans nourris de mythes, dont Hercule, Diane, Aphrodite, Gaïa, Phèdre, Ruth, Pénélope sont quelques exemples. Phèdre représente l'aveu de l'inceste, Isabelle-mère est personnifiée dans l'image de Pénélope et Ruth, personnage biblique, renvoie au remariage de Belle, une veuve mécontente de son présent. Il y a, donc, des ressemblances entre les mythes classiques et le mythe dans la vision bazinienne, mais, en même temps, il y a aussi beaucoup de différences qui font preuve de l'originalité de l'artiste. L'auteur choisit les mythes comme thèmes de son récit, mais les transforme d'une manière unique pour qu'ils deviennent le sigle de son art poétique.

La première identification des personnages avec des figures mythologiques n'est pas aléatoire : Hercule, dans ce roman, et Aphrodite dans *Qui j'ose aimer,* deux personnages qui constituent les symboles des deux protagonistes.

En ce qui concerne Hercule, selon de *Dictionnaire de mythologie*[5], il est considéré l'un des héros les plus vénérés de la Grèce antique. Associé le plus souvent à la force physique et à la violence, Hercule-bébé étrangle sans difficulté les deux serpents envoyés par Héra. C'est précisément cette image qui est réservée à l'incipit du roman, ce qui définit la fermeté et le courage d'un enfant de huit ans, Brasse-Bouillon, le héros de *Vipère au poing*. Ces traits définissent le protagoniste tout au long du roman, thèmes qui deviennent récurrents chez Hervé Bazin. De surcroît, la haine et la vengeance qu'il ressent contre sa mère ne feront qu'alimenter cette virilité. Les épreuves de Brasse-Bouillon correspondent aux épreuves d'Hercule et, dans cette perspective, la psychanalyse les voit comme une allégorie des épreuves rencontrées par le patient au cours du travail qu'il accomplit sur lui-même.[6] Cette lutte correspond alors à une

[4] Raymond Trousson, *Thèmes et mythes,* Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 8.
[5] Pierre Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités greques et romaines,* Paris, Éditions Hachette, 1931, *s. v.* Hercule.
[6] Carole Sédillot, La Quête du soi : les douze travaux d'Hercule, Paris, Éditions Dervy, 2007.

initiation à la vie, dans laquelle le personnage est censé lutter pour défendre son bonheur. Afin d'accomplir ce but, le protagoniste n'hésite pas à se positionner contre sa mère, contre tout obstacle qui s'interpose dans son chemin, ce qui déclenche sa révolte.

L'autre roman traité dans cette recherche, *Qui j'ose aimer*, est une écriture poétique tout d'abord grâce à la réécriture des mythes et, à ce propos, c'est surtout le personnage principal, Isa Duplon, qui incarne des figures mythiques tels que : Diane – déesse de la chasse, Gaïa – déesse de la Terre, Aphrodite – déesse de la beauté. Tout au début du roman, Isa incarne la beauté d'Aphrodite qui naît de l'écume des mers : en plongeant toute nue dans l'Erdre, Isa fait la pêche, en procurant de la nourriture pour sa famille. C'est déjà à partir de ce moment qu'elle se transforme en un double de Diane, tout en reflétant les traits typiques de la déesse de la chasse : force physique, protectrice de la nature sauvage, insoumision et fierté, coureuse des forêts. La protagoniste se rapporte toujours à une liaison directe avec la terre, raison pour laquelle le roman est vu comme une réécriture du mythe ancien de la déesse Gaïa, symbole du contact perpétuel avec la Terre Mère.

Selon le *Dictionnaire de mythologie*[7], Aphrodite est la déesse associée à l'amour et à la sexualité. De par l'étymologie de son nom, qui renvoie au grec *aphros* signifiant *écume,* on lui attribue la naissance de l'écume des mers. Liée aussi à la fécondité, Aphrodite est l'image de la beauté féminine, associée aux jeunes filles. De ce point de vue, Isa apparaît dans l'incipit du roman comme une Aphrodite qui naît de l'écume de l'Erdre, image qui renvoie au mythe classique.

Malgré l'automne avancé, Isa trouve cette eau fraîche très ravissante : « Tout compte fait, elle était supportable, cette eau » (*QJA,* p. 13), dans laquelle elle s'enfonce « comme une grenouille en fuite » (*QJA,* p. 13). Tout comme une sirène, Isa se sent à l'aise sur la terre que dans l'eau, sur le domaine de la Fouve et, en même temps, dans les eaux de l'Erdre.

La sexualité surgit dès le premier moment où la jeune est associée à la déesse : l'image de l'eau, qui joue le rôle d'un miroir, reflète sa nudité qu'elle perçoit de manière placide :

Mes chevilles, frottées l'une contre l'autre, se débarrassaient des souliers et, d'une vive détente, expédiaient dans la rivière, pour l'y rhabiller d'écume, ce corps qui ne m'inquiétait pas, mais dont l'eau indiscrète, durant une fraction de seconde, me renvoya l'image, d'un rose sourd secrètement touché de sombre aux racines des membres. (*QJA,* p. 13)

[7] Pierre Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités greques et romaines, o. c., s. v.* Aphrodite.

Les vêtements terrestres sont vite remplacés par l'écume de la rivière et le corps peut retrouver son unité. Ainsi, la quête identitaire de *Vipère au poing* atteint son but, ce qui prouve l'existence d'une quête personnelle avec une fin positive lors de la publication de *Qui j'ose aimer*. L'auteur, de même que son personnage, retrouve l'unité du moi perdu, dissipé dans la période de son enfance. La « vive détente » du présent, le manque d'inquiétude, la fraîcheur et la légèreté de ce personnage font preuve de la jeunesse de l'esprit.

Cette première image reflète une jeune fille qui n'arrive pas encore à nommer son identité féminine, pour laquelle la sexualité n'est pas quelque chose de tangible. Elle plonge nue dans l'eau froide, sans craindre l'arrivée d'un étranger : seule l'eau devient « indiscrète » en reflétant la nudité de son corps. Mais, tout comme dans un roman d'initiation, la protagoniste ne tarde pas à expérimenter des sensations nouvelles : « Puis, un banc d'algues de fond me caressa le ventre d'une façon si inattendue que, surprise, je me détournai comme une carpe. » (*QJA*, p. 14). Cette initiation à l'amour, sous le signe d'Aphrodite, est faite de manière progressive. La déesse, qui représente l'amour et la sexualité, conduit ainsi à la fécondité : elle tombera très vite amoureuse et, suite à cet amour – passion, Isabelle donnera naissance à une fille qu'elle va nommer comme sa mère.

Un autre mythe identifiable dans le roman est celui de la déesse de la chasse[8]. Dans le *Dictionnaire de mythologie générale*, Artémis – Diane est définie comme une « déesse de la chasse et des forêts (*Agrotéra*). »[9] La légende la présente parfois comme la fille de Zeus et de Déméter ou de Perséphone, ou encore de Dionysos et d'Isis. Selon la tradition courante des Grecs, elle était fille de Léto et la sœur jumelle d'Apollon. Conformément à ce dictionnaire, elle est associée, dès son origine, à Apollon, ne pouvant manquer de participer à la nature de ce dieu : pour cela, Diane devient aussi une déesse de la lumière (*Phoebé*), mais de la lumière lunaire. Elle choisit pour séjour favori l'Arcadie où elle va prendre le goût de la chasse. Ce loisir lui apparaît assez tôt dans son enfance, lorsqu'elle ne demande rien d'autre à son père que des outils pour aller à la chasse :

Dans cette région montagneuse et sauvage, où les torrents dévalent des pentes boisées et se creusent d'étroites gorges, Artémis, en compagnie de soixante jeunes Océanides et de vingt nymphes préposées au soin de sa meute rapide, se livrait habituellement aux plaisirs de

[8] Voir, à ce sujet, mon article « Isabelle-maîtresse de la nature sauvage », publié dans *Hervé Bazin:du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, Edtitions Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015,
[9] *Dictionnaire de mythologie générale*, (publié sous la direction de Felix Guirand), Paris, Éditions Librairie Larousse, 1935, *s.v.* Artemis.

la chasse. Dès sa naissance, en effet, elle était allée trouver Zeus, son père, et, lui embrassant les genoux, lui avait demandé, non des bijoux et des parures, mais une tunique courte, des chaussures de chasse, un arc, un carquois et des flèches.[10]

Le plaisir de la chasse et de l'errance dans le monde ont été accompagnés par le vœu de chasteté. Isa, la protagoniste du roman, incarne la plupart des traits de Diane, même ceux qui la transforment en une déesse de la lumière lunaire, les nuits d'errance dans la vieille maison, les pieds nus : « j'aime rôder la nuit, furtive et tâtant les murs. Une fois de plus mes pieds nus, aussi sûrs que mes mains, reconnurent les éraflures du lino, l'arrête usée de la palière. » (*QJA,* p. 167), dit Isa. La jeune rousse est un être sensoriel, elle aime sentir les choses, être en contact direct avec le monde et avec la nature. De même que Diane, Isa ne demande pas des choses matérielles, mais se contente du bon sauvage et des plaisirs que la nature seule peut lui offrir. Ainsi, il n'est point douteux qu'elle est un double de la déesse au sujet de l'amour et de tout contact avec le monde des hommes, car pour Isa non plus il n'y avait point de place pour une relation amoureuse dans cette existence sauvage. C'est pourquoi elle trouve que le mariage de sa mère représente une infidélité au lignage féminin et finalement, même après la mort de Belle, la protagoniste ne consentira pas à épouser son beau-père qu'elle aime. Isa, de même que la déesse, impose la loi de la chasteté à son entourage, ce qui explique l'attitude hostile devant le remariage de sa mère.

On trouve du même côté l'image de Diane, entourée d'animaux sauvages et reconnue pour son habilité de chasseresse et celle de la jeune Isa, dont la force physique est un attribut presque tangible. Plus tard, vers la fin du roman, elle va transmettre cette santé à sa fille aussi : « Mon sang, mon sein l'ont vaccinée contre les rhumes. » (*QJA,* p. 306) La force physique ne pouvait pas manquer à une jeune chasseresse, qui n'arrive pas à trouver son moi intérieur que dans la relation qu'elle établit avec la nature sauvage. En tant que protectrice de la nature, de même que la déesse qu'elle incarne, Isa défend à tout prix La Fouve, ce « jardin sauvage », tel que Pierre Moustiers la nomme[11], son domaine où « le sauvage l'emporte sur le domestique » (*QJA,* p. 26). Elle se montre intolérable face aux changements que Maurice veut provoquer dans la Fouve sauvage : « J'étais hors de moi […]. Les coups de serpe me tailladaient bras et jambes. Bientôt je n'y tins plus et, ramassant mes cheveux dans un foulard noué sous le menton, je me lançai dans le parc. » (*QJA,* p. 105) Ces actes révèlent le côté instinctif et impulsif de la

[10] *Ibid.*
[11] Pierre Moustiers, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 131.

jeune rousse. Elle est possessive lorsqu'il s'agit de ses propres biens et se considère comme incapable de quitter ce monde-là, ce domaine qui l'a vue naître et qui l'a protégée dès sa naissance :

Je me sentais incapable […] de vivre autre chose que cette existence partagée entre une rivière, une machine à coudre, un banc de messe tapissé de vieux velours et cette place dont je n'usais guère, mais qui restait réservée à ma tempe, près d'une épaule un peu grasse, à l'endroit où les femmes se touchent de parfum. (*QJA*, pp. 32-33)

Isa est encore insoumise et fière, traits mis en évidence dans plusieurs moments du roman. Tout d'abord, elle ne sent pas l'absence des hommes dans leur maison, tel qu'elle-même le confesse : « Je n'enviais pas les familles complètes de mes camarades. » (*QJA*, p. 302) et ne renonce jamais à son goût pour la nature sauvage, pour la maison qui l'a vue devenir femme. Celle-ci acquiert parfois des traits humains : personnifiée, la maison est une autre héroïne du roman, une protagoniste qui ne deviendra jamais un personnage secondaire, mais une membre de la famille, de la tribu : « la cinquième personne de la famille, l'aire vivante dont nous sommes les quatre coins. » (*QJA*, p. 98), un espace hétérotopique. Selon Michel Foucault[12], l'espace hétérotopique est différent de l'espace utopique, puisque ce dernier n'est pas concret, n'offre pas la possibilité physique et réaliste de s'y identifier. C'est un endroit qui héberge l'imaginaire, un espace propre au moi intime, qui puisse s'y retrouver et s'y définir.

La maison personnifiée n'est pas un personnage passif du roman, mais il devient l'ennemi déclaré de Maurice : « La Fouve, pour lui, c'est l'ennemie, où je suis retenue, où il est obligé de s'encombrer de Berthe et de Nathalie. » (*QJA*, p. 241) Bien plus qu'un personnage quelconque, la Fouve devient une raison de vivre, une oasis, le paradis que la protagoniste ne veut jamais perdre et duquel elle ne pourra jamais s'éloigner.

Finalement, devenue mère d'une enfant qui assure la perpétuation du lignage de la « tribu des femmes » (*QJA*, p. 307), Isa choisit de renoncer à l'amour en faveur de la Fouve et de continuer à vivre dans sa vieille maison, dévorée par les souvenirs. L'oubli est une utopie, les souvenirs ne peuvent pas s'effacer, mais suivant l'exemple archétypal de la Fouve, elle s'attache au vrai bonheur, à la protection de la Terre dont elle est le produit. « Je n'oublie rien. Mais je me garde, comme se garde ma Fouve, dévorée autant que défendue par ses halliers de ronces et de souvenirs. » (*QJA*, p. 315) L'éternel bien-être, la jouissance authentique et

[12] Voir à ce propos Michel Foucault, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, Paris, Éditions Lignes, 2009.

permanente ne peuvent pas se trouver, pour la protagoniste du roman, nulle autre part qu'au bord de l'Erdre, dans le domaine de la Fouve, Isa regagne ainsi les traits qui la font ressembler à Diane.

Somme toute, le mythe de Diane, symbole de la chasse, de la force physique et de la chasteté devient un repère incontournable dans le roman. D'une part, la protagoniste, Isa Duplon, subit une évolution : elle descend de son piédestal en renonçant au monde sauvage, aux traits de chasseresse, à la pureté et à la naïveté au détriment de la simplicité du monde habituel et à la platitude de l'amour. Néanmoins, à la fin du roman, elle tourne le gouvernail de sa vie en refusant le mariage et la vie citadine pour ne pas trahir son domaine. Isa, la jeune rousse, la jeune sauvage ne sera plus l'amante de Maurice, mais la maîtresse de la nature sauvage, à laquelle elle revient pour y vivre toute sa vie.

La déesse Gaïa, autre figure mythologique dont on fait référence dans le roman, symbolise la Terre et, conformément au *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, elle la personnifie: « Selon la cosmogonie hésiodique, Gaia personnifie la Terre en voie de formation »[13]. Après Chaos, elle émerge un jour du néant et donne naissance à un premier fils, Ouranos avec lequel va former le premier couple divin, mettant au monde une génération de dieux et de monstres : les Titans, les Titanides, les Cyclopes, les Hécatonchires, les divinités marines – dont Nérée et Thaumas.[14] Il lui est reconnue une grande importance par *L'Hymne homérique*, qui l'appelle la mère universelle, celle qui donne aux cités la richesse et la prospérité aux familles : « c'est par toi que naissent les beaux enfants et les fruits savoureux ».[15] Dans les Tragiques, elle apparaît plutôt comme une divinité de la mort, une Gaïa chtonienne. Elle acquiert, donc, un triple caractère : déesse très sainte, protectrice des serments – déesse mère et nourrice universelle – divinité chtonienne. Plus tard, le peuple a commencé à célébrer des fêtes dédiées à la déesse de la Terre : les offrandes à Gaïa paraissent avoir consisté surtout en libations, fruits et fleurs ; dans certains cas, son culte comporte des sacrifices sanglants.[16]

La déesse représente donc la terre, symbole qui est au centre du roman *Qui j'ose aimer.* En ce qui concerne le symbolisme de la terre en général, celle-ci renvoie à la féminité et à la maternité justement à cause de la fertilité du sol. Elle est vue comme une matrice, un lieu de gestation d'où peut surgir la vie. Au niveau psychologique, le symbole de la terre peut servir à

[13] Joël Schmidt, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Librairie Larousse, 1965.
[14] *Ibid.*
[15] Pierre Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités greques et romaines*, *o.c.*, *sv* Gaia.
[16] *Ibid.*

révéler les relations entre le moi conscient et l'inconscient.[17] Dans cet ordre d'idées, la terre joue dans le roman un rôle d'importance majeure, car elle entraîne le personnage dans un combat contre tout endroit, autre que le domaine de la Fouve. Ce conflit se prolonge parfois jusqu'à l'intérieur du personnage en soulignant l'indécision de cet être inquiet et bouleversé par l'embarras du choix.

Isa vit avec sa famille dans cette vieille maison, qui est vue comme un espace sacré et qu'elle ne désire point changer « je n'en rêve pas d'autres » (*QJA*, p. 17) d'autant plus qu'elle dit à un moment donné : « Le matriarcat de La Fouve […] me semblait une oasis » (*QJA*, p. 25) À bonne raison on a fait une liaison entre le fils de la déesse primordiale Gaia, celui qui trouvait sa force dans le contact direct et ininterrompu avec la Terre-Mère[18] et Isa, qui trouve dans le cadre naturel de La Fouve la force de lutter contre la tentation qui la pousse vers Maurice, son beau-père. Mais cet oasis deviendra plus tard, paradoxalement, un espace clos, fermé, dont les grilles ne peuvent être transgressées que par l'amour, un amour incestueux qui fera la jeune fille céder à la tentation. La passion qu'elle éprouve pour Maurice est soutenue par la déesse même qui conçoit Les Titans de son union avec l'un de ses fils.

L'humus et ce désir de le sentir sous les pieds nus, nous mènent vers l'inclination de prouver son importance primaire, de le considérer le centre de cette terre qui renforce l'homme bazinien. On voit bien que l'intérieur du bureau, la ville et tout ce qu'elle offre ne satisfait pas les désirs de liberté de l'héroïne. Tout au contraire, elle ressent le manque d'air, d'horizon et de mouvement. L'espace fermé ne peut pas mettre à sa disposition l'indépendance et le pouvoir qu'elle ressent lorsqu'elle se voit entourée de bois ou de feuilles mortes. Il y a donc des cas où la jeune fille éprouve des sentiments d'emprisonnement et veut s'en échapper à tout prix. Son refuge devient la nature, en contact avec la terre qui lui offre la protection nécessaire et qu'elle ne peut trouver nulle autre part. L'amour n'arrive pas à la faire se sentir à l'abri de l'ennui provoqué par un environnement détruit par l'anthropisation.

La nature représente la pureté, la renaissance de l'esprit, l'endroit où le moi intérieur retrouve son identité perdue. Chez les personnages baziniens il y a toujours un espace de refuge : si pour Isa on observe la nature sauvage, pour Brasse-Bouillon ce sont les toits de la Belle Angerie « Je ne sais pas pourquoi, mais, perché tout là-haut, je me sens tout autre.

[17] Article *Maternité, fertilité et fermeté*, consulté en ligne sur le site http://www.interbible.org le 22 avril 2015.
[18] Anca Rus, *Poétique de l'espace chez Hervé Bazin et Jean Rouaud*, Éditions Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011, p. 15.

Dominant les toits bleus de *La Belle Angerie* et uniquement dominé par le vent d'ouest ou les ramiers qui tournent longuement autour de leurs nids, je me détache de ma vie. » (*VAP*, p. 212), affirme le personnage. Le détachement d'une vie pleine de contraintes imposées par une mère autoritaire suppose le désir de dominer le monde, ce que l'auteur arrivera à faire à travers l'écriture. Encore plus tard, l'auteur entre dans la peau de son personnage, en présentant sa conception sur l'écriture :

Tomber vers cet avenir, maintenant proche, où je pourrai me planter tout seul dans la terre de mon choix, les ventres de mon choix. Sur le point de choisir ma façon de pourrir, puisque, pourrir, c'est germer, donc vivre...Sur le point de choisir ma pourriture vivante, que ce soit l'amour ou que ce soit la haine, comme je suis infiniment pur ! (*VAP*, p. 212)

Le vent rend la même pureté de l'esprit que l'eau dans le cas d'Isabelle. Si après avoir couché avec son beau-père, elle purifie son corps dans l'Erdre, image d'un nouveau baptême, Jean Rezeau choisit les toit de sa maison, l'endroit le plus haut possible, espace de la liberté, qui rend la pureté de l'âme. Mais cette chasteté ne concerne pas seulement l'esprit, sinon l'écriture aussi : de ce point de vue, l'œuvre littéraire représente la quinte essence, le produit le plus raffiné et filtré. À ce propos, Hervé Bazin entame une écriture qui s'oblige à être pure, travaillé, bien soignée, tout comme l'affirme Guillaume Apollinaire dans son recueil *Alcools*. Ainsi, tout comme le vin est le produit des raisins qui supposent un certain délai pour que de la germination résulte ce qu'il y a de plus pur, l'œuvre littéraire demande un travail qui dure, mais qui aboutit vers l'esthétique. Le roman est un art poétique, une écriture produite pour satisfaire le goût pour la beauté, un artifice de grâce qui vise le sublime. C'est la raison pour laquelle, dans les moments de travail, Hervé Bazin s'enfermait dans sa chambre sans recevoir personne. C'est un certain *regresus ad uterum*, une période d'incubation exigée par l'écriture. Et alors, de même que Jacques Godbout[19], écrivain québécois, Hervé Bazin se rend compte qu'il n'y a pas d'espace intermédiaire : vivre ou écrire, il faut bien faire le choix entre les deux.

Pour l'écrivain, de même que pour la protagoniste de *Qui j'ose aimer*, la maison, en tant qu'espace clos, elle est importante telle quelle, mais aussi à travers la nature qui l'entoure : « La Fouve, c'était, ce sera toujours pour moi, d'abord La Fouve du matin, à l'air plus dense,

[19] Dans son roman *Salut Galarneau*, publié en 1967, Jacques Godbout choisit un personnage écrivain qui est en train d'écrire un roman. L'écriture est une mise en abyme, car elle contient deux cahiers, tout comme le narrateur envisage à faire et de même qu'André Gide dans ses *Faux-Monnayeurs*. À la fin de son roman, trahi par sa bien-aimée, il se rend compte qu'on ne peut pas écrire et, à la fois, vivre sa vie, raison pour laquelle il exprime son choix de *vécire*, mot-valise qui contienne les deux : « J'ai des visions comme ça :ou tu vis, ou tu écris. Moi, je veux *vécrire*. » Voir, à ce propos, le roman *Salut Galarneau*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, coll. « Points ».

aux murs, aux arbres plus ramassés sur eux-mêmes et comme rétrécis, ramenés à la portée de la main, à la longueur du regard… » (*QJA*, p. 105) C'est vraiment la volonté suprême qui protège l'intégrité et l'harmonie de sa lignée. Par conséquent, la Terre-Mère nourrit et protège ses filles, tout comme le fait Gaïa avec Zeus. Mais, en échange, la déesse leur impose sa dure loi de la féminité qui doit être gardée pure.

Toutes ces images qui renvoient à la nature et, en particulier, à la terre font preuve d'une profonde liaison du personnage avec la Terre-Mère. En tant qu'image de la déesse Gaïa, Isa vit dans un accord parfait avec les rythmes de la terre, qui a le pouvoir de décider le sort des personnes qui y vivent. C'est la raison pour laquelle la protagoniste n'arrive pas à s'échapper de ses racines et refuse l'amour, sentiment qui ne fera que l'éloigner de ses origines.

Le penchant d'Hervé Bazin pour la mythologie est trahi, comme l'on a déjà vu, par le grand nombre de personnages mythologiques dans son œuvre. Cependant, les ressemblances ne sont pas seulement de nature directe, mais aussi indirecte : ainsi, tout comme le héros civilisateur des mythes anciens (Saturne chez les romains, Cronos chez les grecs, Kukulcan chez les mayas, Osiris en Egypte et ainsi de suite), l'écrivain se propose de faire un don à l'humanité et il le fait à sa manière : c'est avec son œuvre, il propose, de la sorte, une alternative à la vie amère, une issue de secours du quotidien. À la rigueur, la vie même de l'écrivain s'appuie sous le signe de la mythologie. Du chaos primordial est issu le couple géniteur : Paul et Jacques, qui donnent naissance à l'humanité, identifiée dans la figure des trois frères. La colère des dieux s'abat contre ces derniers qui, sans le savoir, les provoquent par leur simple présence. La punition est, alors, imminente, regardée comme symbole du déluge. C'est après nombreux années que la guérison arrive, dans la personne de l'écrivain qui offre son don civilisateur au monde.

Finalement, en employant le mythe, l'auteur ne fait que transformer son récit dans une œuvre dont le seul but serait la production de la catharsis. De cette façon, Hervé Bazin munit ses personnages d'une valeur authentique qui rend la beauté de son style.

BIBLIOGRAPHIE

1. BAZIN, Hervé, *Qui j'ose aimer,* Paris, Éditions Bernard Grasset, 1956.
2. BAZIN, Hervé, *Vipère au poing,* Paris, Éditions Bernard Grasset, 1948.

3. *Dictionnaire de mythologie générale*, (publié sous la direction de Felix Guirand), Paris, Éditions Librairie Larousse, 1935.

4. ELIADE, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, București, Éditions Univers Enciclopedic, 1998.

5. FOUCAULT, Michel, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, Paris, Éditions Lignes, 2009.

6. GODBOUT, Jacques, *Salut Galarneau*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, coll. « Points ».

7. JIȘA Simona et Anca Porumb (dir), *Hervé Bazin:du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, Edtitions Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015

8. LAVEDAN, Pierre, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités greques et romaines*, Paris, Éditions Hachette, 1931.

9. MOUSTIERS, Pierre, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

10. RUS, Anca, *Poétique de l'espace chez Hervé Bazin et Jean Rouaud*, Éditions Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011, p. 15.

11. SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Librairie Larousse, 1965.

12. SÉDILLOT, Carole *La Quête du soi : les douze travaux d'Hercule*, Paris, Éditions Dervy, 2007.

13. TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes,* Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

SITOGRAPHIE

1. www.interbible.org

CLOTHING AS A MEANS OF COMMUNICATION

Daniela-Ionela Covrig
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Clothing is the most visible fashion element, having multiple and diverse meanings. Yet, the rich symbolism of clothing is not visible unless it is introduced within the social and cultural context of a certain period of time. Its roots can be found within the implicit and explicit codes of its various presentation ways: texts, fashion magazines, fashion shows. What we thus observe is that there is no innocent description within a text a fortiori within a literary one. On the one hand, the semiologists worked out the communication codes of clothing, the code breaking of their significations, with Roland Barthes being a mandatory reference in this domain and although the system proposed by him is not always functional when it comes to literary texts, his analysis helps to peer into the different meanings of clothing and their effects. On the other hand, sociologists approach this subject from a different perspective, emphasizing the creativity, the originality and the communication impact of fashion in general and of clothing in particular. In the paper at hand we will go about clothing description in some of Emile Zola's novels, where we can see that his clothing descriptions are a mixture between semiotics, sociology, linguistics and literature, with an emphasis on the mentality and even the ideology of a society.

Keywords: clothing, description, Zola, 19th century, Barthes

Pour une sémiotique du vêtement

La perspective théorique de Roland Barthes dans son livre *Système de la mode*[1] se fonde sur trois concepts centraux, hérités de la linguistique saussurienne, le signifié, le signifiant et le signe. Dans le sillage de la réflexion systématique barthienne, le système rhétorique de la mode comporte trois petits (sous)systèmes rhétoriques distincts par leur objets : « une rhétorique du signifiant vestimentaire (poétique du vêtement), une rhétorique du signifié mondain, qui est la représentation que la Mode donne du « monde » et une rhétorique du signe

[1] Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Editions Du Seuil, 1967.

de Mode ».[2] Ceux-ci ont en commun « un même type de signifiant et un même type de signifié »[3], l'un est dénommé par Barthes *l'écriture de Mode* et l'autre *l'idéologie de Mode.*

Se rapportant au livre du sémiologue français, le sociologue Frédéric Godart constate que :

la mode constitue pour Barthes un système cohérent de signes qui peut être analysé en utilisant des outils généralement utilisés pour l'analyse des langages. L'analyse de Barthes porte sur la mode telle qu'elle s'écrit et se décrit dans les magazines de mode, non sur les vêtements eux-mêmes.[4]

Dans le cas de la mode, vu ses changements permanents, il y a plusieurs niveaux de signifiants et de signifiés et la dynamique des signes est très spécifique pour chaque groupe social, en fonction de raisons financières, professionnelles, culturelles, etc.

C'est toujours Barthes qui considère le vêtement un objet de communication aussi, tout comme la nourriture, les gestes, les comportements ou la conversation.

Le vêtement est l'un de ces objets de communication, comme la nourriture, les gestes, les comportements, la conversation, que j'ai toujours eu une joie profonde à interroger parce que, d'une part, ils possèdent une existence quotidienne et représentent pour moi une possibilité de connaissance de moi-même au niveau le plus immédiat car je m'y investis dans ma vie propre, et parce que, d'autre part, ils possèdent une existence intellectuelle et s'offrent à une analyse sémantique par des moyens formels [5]

Dans la perspective du vêtement comme objet de communication, comme porteur de signes et de symboles, nous trouvons opportun de nous arrêter également sur l'étude de Marieke de Mooij qui met en question dans son livre, « Global Marketing and Advertising - Understanding Cultural Paradoxes » la liaison entre la culture et le langage, de deux points de vue : le langage qui influence la culture et le langage comme expression de la culture. Ces deux perspectives peuvent être appliquées également dans le cas du phénomène vestimentaire, car la mode représente une composante de la culture matérielle d'un peuple.

Dans le premier cas il s'agit du fait que le langage n'est pas seulement simple outil pour décrire un certain événement mais aussi pour le modeler. À l'aide du langage, des choses simples peuvent être transformées en art. Le fond est moins important que la forme. Selon nous,

[2] *Ibid.,* p. 229.
[3] Idem.
[4] Fréderic Godart, *Sociologie de la mode*, Paris, Collection Repères, La Découverte, 2010, p.87.
[5] Roland Barthes, 1967, p.45.

cette théorie s'applique aussi dans le cas des textes de mode, spécialement dans le cas des descriptions vestimentaires. Grâce au langage, les vêtements sont mis en valeur. Un simple pantalon peut être transformé en une œuvre d'art et celui qui le porte en un individu raffiné, possédant un goût recherché, preuve aussi d'un certain statut culturel. Si on se rapporte au texte littéraire et de mode, on ne saurait éluder le rôle du langage y compris dans l'évolution de la mode. Roland Barthes parle d'un texte de mode métaphorisé à ses origines que l'on retrouve plutôt dans l'écriture littéraire. Le rôle de la métaphore dans le texte de mode est de « transformer une unité sémantique usuelle (donc conceptuelle) en contingence apparemment originale (même si cette contingence renvoie théoriquement à un stéréotype) ». [6]Deuxièmement, le rôle le plus important du langage est de refléter la culture. Le langage exprime toutes les manifestations de la culture et les valeurs culturelles d'une société. Ainsi, on pourrait affirmer que le langage de mode est à son tour un miroir pour la culture spécifique à une certaine époque. Comme le paysage est le signe universel de la nature[7] on peut considérer le vêtement le signe universel de la mode.

La fonction de communication du vêtement est la plus importante dans la transmission culturelle. Les autres fonctions du vêtement comme la protection contre le froid ou la chaleur, la pudeur ou la capacité du vêtement de magnifier le corps (on pense, par exemple, aux talons qui confèrent de la hauteur, aux ceintures qui mettent en évidence la taille ou aux divers accessoires voués à embellir la tenue) sont moins parlantes mais tout aussi importantes.

A lire les romans de Zola on s'aperçoit de la présence des descriptions des tenues féminines dans la société bourgeoise du temps. D'ailleurs l'apparition des revues de mode a alimenté le goût des femmes pour leurs vêtements ce qui de nos jours est devenue une véritable industrie.

Le vêtement dans quelques textes zoliens

Réitérons l'idée ci-dessus, notamment que le vêtement, l'élément matériel le plus visible de la symbolique de la mode, est porteur de sens multiples et diversifiés. Cette symbolique de la mode ne s'envisage qu'au moment où le vêtement est inséré dans le contexte social et culturel de l'époque et retrouve ses racines dans les codes explicites et implicites

[6] *Ibid.*, p. 249.
[7] Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique*, Paris, Communications, no.16, Le Seuil, 1970, p. 208.

contenus par la présentation de la mode soit dans la littérature, dans les revues de mode ou dans d'autres milieux de communication.

Par le vêtement nous apprenons la culture d'un peuple. Le vêtement parle de la fortune, du statut social, du pouvoir, des habitudes, de l'époque, de la vie des gens au quotidien. Le texte zolien se prête à une analyse sociologique aussi, vu la variété des personnages sur le vêtement desquels il s'attarde : ici la bourgeoisie (madame Desforges), là une vendeuse (Denise), ailleurs une courtisane (Nana).

Pour illustrer le rôle du vêtement de sous-tendre le niveau financier, la fortune d'une personne nous pensons aux tenues extravagantes de Renée, l'héroïne du roman *La Curée*. La manière de décrire de Zola nous aide à imaginer la tenue et à nous transposer dans la peau du personnage :

Elle avait une toilette prodigieuse de grâce et d'originalité, une vraie trouvaille qu'elle avait faite dans une nuit d'insomnie, et que trois ouvriers de Worms étaient venus exécuter chez elle, sous ses yeux. C'était une simple robe de gaze blanche, mais garnie d'une multitude de petits volants découpés et bordés d'un filet de velours noir. La tunique, de velours noir, était décolletée en carré, très bas sur la gorge, qu'encadrait une dentelle mince, haute à peine d'un doigt. Pas une fleur, pas un bout de ruban ; à ses poignets, des bracelets sans une ciselure, et sur sa tête, un étroit diadème d'or, un cercle uni qui lui mettait comme une auréole.[8]

L'appartenance de Renée à une famille très riche se perçoit dans les tissus coûteux de ses robes, dans l'importance accordée au détail, aux accessoires. Le fragment ci-dessus est une description vestimentaire subtile, nuancée grâce aux épithètes et autres figures, mais en même temps c'est une description qui préserve l'illusion référentielle du contexte historique social et culturel de l'époque. Nous pourrions affirmer que Zola nous offre une phonographie de « l'objet » présenté. Il s'agit d'une description représentative[9] qui vient confirmer le credo de Zola concernant la description : « le but à atteindre n'est plus de conter, de mettre des idées ou des faits au bout les uns des autres, mais de rendre chaque objet qu'on présente au lecteur dans son dessin, sa couleur, son odeur, l'ensemble complet de son existence »[10] La fonction mathésique de la description est représentée par les savoirs de l'auteur issus de ses enquêtes, de sa mise « à l'école de la science », autant de *desiderata* que Zola exprimait souvent.

[8] Emile Zola, *La Curée,* Lausanne, Editions Rencontre, 1960, p.194.
[9] Jean Michel Adam, André Petitjean, *Le texte descriptif*, Paris, Editions Nathan, 1992, pp. 25-60.
[10] Emile Zola, *Les Romanciers naturalistes* – édition argumentée, Format Kindle, Editions Anvensa, 2014, p.167.

Toujours au niveau du signifiant (cf. Barthes) on a affaire à une tenue vestimentaire qui comporte plusieurs pièces (une robe, une tunique) spécifiques pour la mode de l'époque. Le signifié renvoie à l'atmosphère créée autour de la toilette, la fascination exercée sur un public avisé, apte à apprécier les petits détails aussi. La curiosité du lecteur est éveillée dès le début (« toilette prodigieuse de grâce et d'originalité », « trouvaille qu'elle avait faite dans une nuit d'insomnie »). On apprend que la tenue a été exécutée chez Renée par des ouvriers, des couturiers, ce qui marque en outre la spécificité de l'ancien commerce où les tenues étaient individualisées, personnalisées. Au niveau textuel on retrouve des figures de styles qui embellissent la description et qui fournissent des détails « petits volants découpés et brodés », « un velours noir », « une dentelle mince », « un étroit diadème d'or ».

Mais si nous continuons à décrypter le signifié mondain, c'est-à dire la représentation du monde que donne la mode (cf. Barthes) nous apprenons également outre l'extravagance des riches, le travail dur des trois ouvriers reléguées dans l'anonymat et qui exécutent par une rémunération dérisoire cette « œuvre d'art ».

Grâce à son caractère communicationnel, le vêtement et la mode en général peuvent être considérés comme moyens de se renseigner sur la culture d'un peuple. Les romans de Zola nous présentent par les descriptions vestimentaires les habitudes des gens dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, nous parle de leurs goûts et de leurs loisirs (les spectacles, les fêtes, les réunions où ils vont, ce dont ils y parlent, leurs conversations) voire de leurs fréquentations. Renée par exemple participe à tous les événements mondains de la ville et ses tenues représentent une référence pour la mode parisienne « les journaux parlent de chacune de tes robes nouvelles comme d'un événement de la dernière gravité »[11]. L'aiguisement des goûts le long du siècle témoigne progressivement d'une nouvelle conception de la beauté vestimentaire visant l'ampleur des robes, la charge des détails et accessoires. La naissance de la bourgeoisie facilite le développement de la mode dans cette période, comme on peut le constater à travers les dépenses toujours plus élevées pour la tenue non seulement féminine.

Dans les descriptions zoliennes l'écart entre les classes sociales est très visible. Si on pense à Denise la protagoniste du roman *Au bonheur des dames* et à sa robe « de laine usée par la brosse, raccommodée aux manches »[12] et à une robe parmi les dizaines que possède Renée « blanche de tulle bouillonnée, semée de nœuds de satin, les basques du corsage de satin

[11] Emile Zola, *La Curée,* 1960, p.38.
[12] Emile Zola, *Au bonheur des dames,* Lausanne, Editions Rencontre, 1961, p. 124.

se trouvaient encadrées d'une large dentelle de jais blanc »[13] nous n'avons pas besoin d'autres explications afin de comprendre de quelle classe sociale sont issues. Cette différence entre les classes sociales est d'autant plus visible dans une période où la classe moyenne est presque inexistante. Il est par conséquent rare de trouver des descriptions de vêtements pour des gens comme Mme Sidonie dans *La Curée.* L'absence de préoccupation pour la tenue, au fond absence de coquetterie, attire le regard critique, négatif des autres, au point de lui enlever toute féminité. Retenons aussi la comparaison désobligeante de sa robe (à noter les épithètes négatives « limée aux plis, fripée et blanchie par l'usage) avec les robes d'avocats usées sur la barre, et encore les « accessoires » chapeau, souliers, panier.

On a parlé dans le cas de Zola d'un aspect synesthésique de ses descriptions vestimentaires associant la couleur au son, tel ici le syntagme « elle trottait par les rues qui fait entendre le bruit de sa démarche » :

Mme Sidonie avait trente-cinq ans ; mais elle s'habillait avec une telle insouciance, elle était si peu femme dans ses allures, qu'on l'eût jugée beaucoup plus vieille. À la vérité, elle n'avait pas d'âge. Elle portait une éternelle robe noire, limée aux plis, fripée et blanchie par l'usage, rappelant ces robes d'avocats usées sur la barre. Coiffée d'un chapeau noir qui lui descendait jusqu'au front et lui cachait les cheveux, chaussée de gros souliers, elle trottait par les rues, tenant au bras un petit panier dont les anses étaient raccommodées avec des ficelles.[14]

Citons par contraste la figure de Renée soucieuse de sa tenue : sa pose témoigne de l'estime de soi que lui donne, dans une société hiérarchisée l'habit aussi : « Renée, lentement, s'était adossée au socle de granit. Dans sa robe de satin vert, la gorge et la tête rougissantes, mouillées des gouttes claires de ses diamants, elle ressemblait à une grande fleur, rose et verte, à un des nymphéas du bassin, pâmé par la chaleur ».[15]

L'absence de descriptions des tenues des enfants ou des femmes simples voire pauvres parle de la marginalisation de ces segments sociaux, (l'enfant même dans les couches aisées n'est pas encore valorisé) ce qui allait être récupéré au siècle suivant par l'apparition du prêt-à-porter, des magasins bon marché, à côté des boutiques de luxe.

Comme phénomène nouveau, anticipant les changements des temps à venir, se signale l'engloutissement des petits commerçants par les représentants du nouveau commerce : la bourgeoisie prend naissance, s'enrichit (voir l'apparition de nouveaux phénomènes, les

[13] Emile Zola, *La Curée,* 1960, p.320.
[14] *Ibid.,* p.100.
[15] *Ibid.,* p.83.

banques la spéculation) et le classement social change ainsi de visage. Il en résulte aussi le désir d'enrichissement et le grand nombre de mariages réalisés en fonction de dot (voir l'exemple du mariage entre Renée et Aristide Saccard). On peut, dans ce cas-là, considérer le vêtement comme un masque social, qui comme tout masque cache quelque chose (la pauvreté par exemple) et exhibe quelque chose (l'opulence).

Le vêtement est aussi un signe visible du changement du statut social, d'une évolution du personnage. On pense ici à Nana, la fille de Gervaise et de Coupeau dont on fait la connaissance pour la première fois dans *L'Assommoir.* Ici elle mène une vie de misère, mais elle réussit à dépasser sa condition dans le roman éponyme. A cet égard ses tenues deviennent plus raffinées et élaborées. Sur l'hippodrome de Longchamp, rendez-vous mondain, à l'occasion du Grand Prix, Nana entourée par tous ses prétendants se fait remarquer et ressent la jalousie des femmes aussi par sa tenue :

Elle portait les couleurs de l'écurie Vandeuvres, bleu et blanc, dans une toilette extraordinaire : le petit corsage et la tunique de soie bleue collant sur le corps, relevés derrière les reins en un pouf énorme, ce qui dessinait les cuisses d'une façon hardie, par ces temps de jupes ballonnées ; puis, la robe de satin blanc, les manches de satin blanc, une écharpe de satin blanc en sautoir, le tout orné d'une guipure d'argent que le soleil allumait. Avec ça, crânement, pour ressembler davantage à un jockey, elle s'était posé une toque bleue à plume blanche sur son chignon, dont les mèches jaunes lui coulaient au milieu du dos, pareilles à une énorme qu'elle de poils roux.[16]

L'élégance de Nana, puisqu'il s'agit d'une courtisane, vise sa lingerie plus intime, ses chemises de nuit « garnie de dentelles »[17] en outre tenues par lesquels elle veut séduire.

Lorsque Zola veut montrer le revers de la vie d'une courtisane, il va s'attarder sur un moment filtré par l'abandon de souci dans la tenue vestimentaire qui n'est pas moins révélateur d'une beauté et bonté naturelles :

Dans sa robe de foulard blanc, légère et chiffonnée comme une chemise, avec sa pointe d'ivresse qui la pâlissait, les yeux battus, elle s'offrait de son air tranquille de bonne fille. Les roses de son chignon et de son corsage s'étaient effeuillées ; il ne restait que les queues.[18]

Le vêtement est à même de marquer l'inscription du personnage dans la temporalité. Denise évolue du point de vue social le long du roman *Au bonheur des dames*. Cette évolution

[16] Emile Zola, *Nana,* Lausanne, Editions Rencontre, 1960, p.348.
[17] *Ibid.*,p.229.
[18] *Ibid.,* pp.139-140.

est perceptible également à travers des descriptions vestimentaires insérées dans le roman où sa robe de laine du début est remplacée par la robe de soie, l'uniforme des vendeuses, allant vers l'affinement du goût lors de ses conseils pour les femmes auxquelles elle est censée vendre des ténues.

Si nous pensons aux costumes de théâtre et au rôle de Vénus joué par Nana on peut parler également du vêtement comme modalité de se cacher derrière un masque, de changer d'identité. Le lecteur découvre Nana la jeune fille de dix-huit ans qui joue le rôle de *La blonde Vénus,* opérette qui parodie la mythologie gréco-latine, au théâtre des Variétés « dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules »[19]. L'innocence spécifique à cet âge remplacée par une sorte de vulgarité le long du roman, vulgarité qui se retrouvé dans les plaisirs qu'elle apprécie et qu'elle recherche, dans ses gestes, bref sa conduite à l'égard de ses vêtements.

Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise ; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même.[20]

Tous les indicateurs sociologiques des personnages comme le niveau social, la fortune ou le pouvoir qu'on retrouve dans les descriptions vestimentaires zoliens constituent le signifié du texte et aident à mettre en valeur le signifiant qui est le vêtement sous différentes formes (robes, jupes, tailleurs, chemises etc.)

Conclusion

Nous avons signalé quelques-unes des multiples connotations de la « robe écrite » dans le texte zolien. Des chercheurs se sont penchés sur les textes de Balzac, signalant bien avant Zola la préoccupation de l'auteur pour l'aspect vestimentaire de ses héroïnes comme signe de leur statut social et de tout ce que cela implique : argent, goût, mentalité, culture…Ce que Zola réussit à faire grâce aux descriptions vestimentaires c'est de donner une idée de la société de son temps. On pourra, en comparant les descriptions des deux écrivains, mesurer les changements rapides survenus dans une société si dynamique que celle du XIX^{e} siècle. Les

[19] *Ibid.,* p. 42.

romans naturalistes et/ou réalistes également valorisent la problématique du vêtement dans le contexte d'une stratification sociale très évidente. La société reste stratifiée de nos jours aussi, d'où l'actualité du sujet. Loin d'épuiser le sujet, ces quelques exemples présentés ci-dessus sont une invitation au décodage des multiples connotations que le vêtement peut communiquer. On dit que *l'habit fait l'homme* et ce n'est pas au hasard si les auteurs y accordent une telle importance. Le vêtement et la mode font partie de nos vies depuis toujours, ils changent avec chaque époque, mais en même temps les raisons qui décident de leur utilisation restent les mêmes.

Bibliographie

1. ADAM Jean Michel, PETITJEAN André, *Le texte descriptif*, Paris, Editions Nathan, 1992.
2. BARTHES, Roland, *Système de la mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967.
3. BARTHES, Roland, *L'ancienne rhétorique*, Paris, Communications, no.16, Le Seuil, 1970.
4. GODART, Fréderic, *Sociologie de la mode*, Paris, Collection Repères, La Découverte, 2010.
5. ZOLA, Emile, Les Romanciers naturalistes – édition argumentée, Format Kindle, Editions Anvensa, 2014.
6. ZOLA Emile, *La Curée,* Lausanne, Editions Rencontre, 1960.
7. ZOLA, Emile, *Nana*, Lausanne, Editions Rencontre, 1960.
8. ZOLA, Emile, *Au bonheur des dames,* Lausanne, Editions Rencontre, 1961.

ION HELIADE RĂDULESCU'S POSITION IN THE ROMANIAN POETRY OF THE 19TH CENTURY

Andreea Sabina Napeu
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Ion Heliade Rădulescu was an important personality in the 19th century, hall-marking the literature of that time, on the one hand, and the language, on the other hand. His literary creation is extremely valuable due to the fact that he tapped various subjects and literary genres. Moreover, being a romantic writer, Heliade was a pioneer in the Romanian literature because his poetic work was one of the ways wherethrough the Romanticism not only got into our literature but also it managed to assert.

Keywords: Romanticism, poetry, patriotism, lyrism, modernization

1. Ion Heliade Rădulescu și romantismul pașoptist

Ion Heliade Rădulescu (1802-1872), supranumit și un om al timpurilor noi, a fost un reprezentant de seamă al generației pașoptiste. El a fost un „creator pretutindeni, desfășurat deopotrivă în viață și în artă, înzestrat cu mari însușiri și cu tot atât de mari cusururi" (Țugui, 1984, p. 9).

Pașoptismul reprezintă prima etapă prin care influența occidentală se manifestă în cultura română, un moment de referință în procesul modernizării civilizației naționale, având funcții multiple. În primul rând, pașoptismul avea funcția de instrument metodologic (de periodizare a secolului al XIX-lea între anii 1830-1860); în al doilea rând, pașoptismul reprezenta un concept sociologic, prin ideea de modernizare; în al treilea rând, este vorba de conceptul estetic concretizat prin punerea bazelor curentului romantic. Astfel, pașoptiștii – „oamenii începutului de drum" – au încercat să realizeze o sincronizare cu veacul, fără a renunța la ideea de identitate națională. Cu alte cuvinte, în perioada pașoptistă se clădește literatura română modernă, schițându-se identitatea națională.

Revenind la conceptul estetic și la ideea de romantism, perioada romantică este o perioadă de acumulare, dar și una în care se realizează rapid arderea etapelor care se derulau

consecutiv în literaturile occidentale. Romantismul pașoptist, un curent cultural-literar, reprezenta, de fapt, o aspirație colectivă către creație, având drept caracteristici autohtonismul, colorarea națională (particularizarea), precum și interesul pentru istoria națională. În plus, romantismul românesc este, de fapt, de tip Biedermeier, o variantă degradată a romantismului din Europa anilor 1790-1815. Acesta se caracterizează ca fiind impur, având o predilecție către compromisuri stilistice, dar și către valori morale înalte. Conform lui Nicolae Manolescu, romantismul românesc poate să se încadreze în acest tipar „atât prin eclectismul său, cât și prin înclinația către forme neradicale și detotalizate, către istoric și etnic, cu precizarea că el comportă nuanțe absolut particulare ce se cuvin relevate. Chiar și strict istoric, epoca romantică se suprapune la noi acestui al doilea romantism european" (Manolescu, 1997).

Se poate spune, așadar, că Ion Heliade Rădulescu este un romantic român din perioada pașoptistă prin prisma faptului că tendințele acestui curent se manifestă într-un mod mai vizibil la el în comparație cu alți scriitori de la acea vreme. Secolul al XIX-lea se caracterizează prin inovații care s-au impus în spațiul cultural românesc, „a căror esență este democratizarea culturii" (Țugui, 1974, p. 74), iar în cadrul acestui demers, rolul lui Ion Heliade Rădulescu este unul însemnat.

2. Creația poetică

Activitatea lingvistică a lui Ion Heliade Rădulescu este compusă din două etape distincte. Prima etapă – cea premergătoare anului 1840 – se caracterizează prin conturarea unor idei valoroase în privința dezvoltării culturii române, în timp ce a doua etapă – după anul 1840 – se definește printr-o gândire extremistă, scriitorul îndreptându-se către italienism.

George Călinescu îl cataloghează pe Ion Heliade Rădulescu drept „personalitatea cea mai mare a literaturii" (Călinescu, 1979, p. 159), un scriitor de mare anvergură cu ajutorul căruia s-au pus temeliile literaturii și culturii române. Contribuția deosebită în probleme legate de limbă și stil l-a transformat pe Heliade în primul scriitor modern și „părintele limbii literare pe care o întrebuințăm astăzi" (Țugui, 1984, p. 18). În domeniul literaturii, ideile teoretizate în prima parte a activității sale l-au propulsat pe Heliade în poziția de mentor al întregii generații de scriitori din acea perioadă. Pornind de la ideea iluministă conform căreia literatura este o cale prin care se poate realiza evoluția unui popor, Heliade „a desfășurat o prodigioasă activitate de stimulare a creației literare originale" (Heliade Rădulescu, 1969, p. 20). Literatura prinde formă având la bază o realitate sigură; de aici derivă principiul valorificării specificului național al literaturii, stilul literar al unui popor care subordonează astfel stilurile individuale.

Mai mult decât atât, este necesar ca personalitatea fiecărui scriitor să se reflecte în operele literare.

Ca scriitor, Ion Heliade Rădulescu s-a adaptat specificului literaturii din prima jumătate a secolului al XIX-lea, prin următoarele aspecte: eliberarea de orice dogmă, stabilirea statutului spiritual și social al artistului, credința în idealuri care provin din convingeri democratice și umanitare puternice, prin orice mijloace. Prin urmare, Heliade s-a îndreptat către romantism. Curentul literar pe care l-a abordat este însă romantismul de tip Biedermeier, dar „pătruns de spiritul primului romantism ardent și universalist" (Manolescu, 2014, p. 26). Din perspectivă temperamentală, Heliade este un scriitor romantic prin „tumultoasa viață interioară, vizionarism, privirea antitetică a lumii, tentația timpurie a angajării în bătăliile vieții, curiozitatea mereu vie în fața misterelor existenței individuale și universale" (Țugui, 1984, p. 130).

Opera poetică originală a lui Heliade are un caracter modest ca întindere, însă este valoroasă prin imboldul creator, prin multitudinea de genuri abordate, dar, mai ales, prin asigurarea căii de pătrundere a romantismului în literatura română. Cu toate că romantismul nu a creat o poetică, ci s-a axat pe definirea funcțiilor poeziei, în opoziție, așadar, cu clasicismul, Heliade sesizează că unele dintre aspectele esențiale ale poeziei erau armonia și muzicalitatea versurilor. Altfel spus, orice creație lirică era ca o melodie. El încearcă o definiție a poeziei ca fiind „cea mai veche dintre toate artele și una dintre cele mai naturale omului" (Popovici, 1977, p. 53), iar prin ea ies la suprafață cele mai tainice sentimente ale omului. Poezia avea caracter moralizator. În același timp, era și un instrument de creare a unei limbi și a unor modele literare. Poezia constă în „descrieri, în sentiment, întru înălțarea duhului și a inimii, și într-aceeași vreme își are scaunul său în armonia vorbelor și mărimea limbei" (Heliade Rădulescu, 1969, p. 176).

Apogeul creației poetice a lui Heliade a fost atins între anii 1830-1850; talentul său poetic a fost apreciat din perspectiva amplă a fenomenului literar existent în acea perioadă, dar s-a diminuat odată cu analizarea fragmentară. Tocmai arderea etapelor și ascensiunea rapidă într-un timp scurt sunt răspunzătoare pentru plasarea „cotelor valorice" (Țugui, 1984, p. 129) ale poeziei la un nivel ridicat, spre deosebire de proză. Prin comparație cu Mihai Eminescu, succesorul său, Heliade nu era situat pe o treaptă inferioară, ci ambiția și perseverența de a reuși îl supuneau la eșecuri inevitabile și mult mai sesizabile la acea vreme.

Heliade aprecia poezia ca artă și credea cu tărie în caracterul ei modelator. Totodată, spiritul său poetic, dar și cel critic s-au dezvoltat pe întregul său parcurs literar. Scriitor de formație clasică, acesta se simte atras de poezia romantică, însă nu va abandona clasicismul,

traducând în continuare operele clasicilor, tocmai pentru a facilita dezvoltarea poeziei în literatura noastră română și pentru a le asigura succesorilor lui bazele unei culturi propice scrierii. În ceea ce privește sursele de inspirație folosite, opera poetică a lui Heliade urmează exemple variate: de la Dante la Lamartine și Victor Hugo. Pe de o parte, o latură a poeziei lui Heliade este reprezentată de poezia paradisiacă, ideală, în comparație cu *Divina Comedie,* scriitorul devenind cel mai „dantesc" poet român (Heliade Rădulescu, 1969, p. 267). Pe de altă parte, intervine poezia romantică, în două faze: prima - de inspirație lamartiniană, importantă pentru modernizarea liricii românești, iar a doua - de inspirație hugoliană, care reprezintă, de fapt, lupta pentru ideal. Toate aceste modele nu au însemnat altceva decât un punct de plecare în stabilirea unor teoretizări care, mai târziu, vor sta la baza culturii române în întregul său proces de dezvoltare. Pentru Heliade, cel mai important lucru era să scrie, o dovadă în acest sens fiind și îndemnul adresat tinerilor scriitori: „Nu e vreme de critică, copii; e vreme de scris; să scrieți cât veți putea și cum veți putea."

Cu toate că, potrivit mărturisirilor proprii, Heliade a început să scrie încă din anul 1821, poezia heliadistă și-a făcut debutul odată cu publicarea volumului *Meditații poetice dintr-ale lui A. de Lamartine. Traduse și alăturate cu alte bucăți originale din D. I. Eliad*, în anul 1830, iar ulterior, în anul 1836, toate scrierile sale au fost reunite în volumul *Culegeri din scrierile lui I. Eliad de proze și de poezie,* din care cele mai reprezentative scrieri sunt *Serafimul şi Heruvimul, Visul* și *O noapte pe ruinele Târgovişte*i. Cele două volume conțin o notă pregnantă a liricii lamartiniene, mai ales din punct de vedere al structurii și al ideilor, însă nu se ridică la același nivel al modelului de la care pornește în demersul său. Sub forma unei meditații pe tema condiției umane, poezia *Serafimul şi Heruvimul* prezintă, de fapt, existența aflată sub semnul dualității divinității. Prin această meditație, Heliade se plasează în lirica modernă. *Visul,* una din cele mai comentate scrieri ale autorului, apare ca o continuare a poemului anterior, iar motivul principal din poezie este viața percepută ca vis; în acest sens, Heliade este primul scriitor care introduce în literatura română acest motiv, fiind continuat apoi de Mihai Eminescu în scrierile sale. Cele mai reușite poezii ale lui Heliade sunt însă cele de inspirație patriotică, un exemplu în acest sens fiind *O noapte pe ruinele Târgovişte*i. Această poezie prezintă unul dintre motivele specifice liricii pașoptiste: ruinele. Acest motiv era des întâlnit la scriitori precum Grigore Alexandrescu, C.D. Aricescu sau Vasile Cârlova. Totodată, poezia cu temă patriotică aducea un suflu nou în epocă.

Un alt volum reprezentativ este *Căderea dracilor*, din anul 1840. Dorind să dezvolte creația poetică având la bază o schiță de plan unitar, aceasta se concretizează în anul 1858, în

Biblice; în ideea de a crea o istorie a umanității, opera cuprindea patru părți (*Biblice, Evanghelice, Patria sau Omul social şi Omul individual*), sub forma unui poem de mare întindere - *Umanitatea*.

Capodopera lui Ion Heliade Rădulescu este însă balada *Zburătorul*, care a apărut în *Curierul Românesc*, în anul 1844. Balada valorifică mitul folcloric al zburătorului, care a fost amintit în literatura română și de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*. Zburătorul lui Heliade este un motiv premergător liricii abordate de Mihai Eminescu sau George Coșbuc, în literatura română, iar în același timp, se apropie de zburătorul lui Victor Hugo, în literatura universală. Creația lui Heliade este un monolog alcătuit din trei părți (partea I și a III-a ca baladă, iar partea a II-a ca pastel). Segmentul al II-lea înfățișează pastelul înnoptării, o temă frecventă la romantici. În plus, pastelul reprezintă o combinare a lamartinismului cu eresurile populare.

3. Concluzii

Ion Heliade Rădulescu este un deschizător de drumuri, teoretizările lui având un ecou puternic atât în domeniul limbii, cât și în domeniul literaturii române. Contribuțiile sale în literatură au fost definitorii, concretizându-se sub forma evidențierii, în primul rând, a misiunii pe care o are literatura, de fapt: una educativă, moralizatoare. În același timp, Heliade se înscrie în romantism într-un mod persuasiv, devenind un „romantic român, și anume unul ce și-a asumat mari responsabilități în cultura vremii sale” (Țugui, 1984, p. 81). Heliade rămâne o figură emblematică a romantismului pașoptist, iar ideile sale moderne s-au dovedit a fi triumfătoare. Deschiderea către noi orizonturi, inteligența, ambiția, curajul, dar și spiritul inovator au făcut din Heliade un scriitor total, o „personalitate distinctă ce nu se putea naște decât în epoca lui” (Țugui, 1984, p. 295); în fond, Heliade este produsul epocii respective. El va rămâne în istorie drept un ctitor al culturii românești, iar întreaga literatură română modernă poartă amprenta heliadismului.

4. Bibliografie

1. Anghelescu, 1986 − Anghelescu, Mircea, *Ion Heliade Rădulescu: O biografie a omului şi a operei*, București, Editura Minerva.

2. Călinescu, 1979 − Călinescu, George, *Istoria literaturii române. Compendiu,* București, Editura Minerva.

3. Heliade Rădulescu, 1969 − Heliade Rădulescu, Ion, *Scrieri alese*, București, Editura Tineretului.

4. Manolescu, 2014 − Manolescu, Nicolae, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, Pitești, Editura Paralela 45.

5. Manolescu, 1997 − Manolescu, Nicolae*, Istoria critică a literaturii române*, București, Editura Fundației Culturale Române.

6. Popovici, 1977 − Popovici, Dimitrie, *Studii literare: Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu. Volumul III*, Cluj Napoca, Editura Dacia.

7. Țugui, 1984 − Țugui, Grigore, *Ion Heliade Rădulescu. Îndrumătorul cultural și scriitorul*, București, Editura Minerva.

THEMES AND MOTIFS OF ANCIENT LITERATURE IN THE ROMANIAN LANGUAGE AND LITERATURE TEXTBOOKS

Daniela Turcu (Bobu)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract : The analysis of the intercultural dimension of the curriculum from the perspective of Romanian language and literature has started from the assumption that school needs to promote the interest for the reading of the world myths and legends and for the genuine literary values.

As the Antiquity is "a sacred reservoir of models for all eternity" (Zoe Dumitrescu Buşulenga), the present paper aims at an investigation of the main themes and motifs of ancient literature in the Romanian language and literature textbooks for high school.

The objective of this undertaking is that of mapping the presence of the reference works of ancient literature in textbooks, while tracing its typical and general themes, such as: love, sacrifice, vengeance, jealousy, but also the characters' phenomenology and the identification of the "echoes" of the ancient literature in the Romanian literature.

To briefly outline the conclusions of the present research, we can assert that the Romanian language and literature textbooks feature mixtures of elements which contribute in the formation of a single vision of life and creation, by facilitating a vivid intertextual dialogue with the cultural consciousness of all times.

Keywords: *ancient literature, mythology, textbooks, reference works, intertextualdialogue*

Our undertaking aims at the identification of the main themes and motifs of ancient literature and at the analysis of some literary works with mythical contents presented in four high school textbooks of Romanian Language and Literature published by Corint Publishing.

Setting out from the premise that the school must promote the interest in the reading of world myths and legends, we contend that the reflection on the themes and motifs specific to ancient literature should be included in the discussion of the textbooks and curricula used at the moment. After 1990, Romanian school has been strongly impacted by the changes and

periodical revisions of the Curriculum, by the replacement of the unique textbook with the alternative ones, and also by the new educational approach to the contents specific to the study of Romanian language and literature at the high school level. As it has an important role in the formation of the students' personality and of the skills and abilities necessary for their active integration based on knowledge, the subject Romanian language and literature for high school students is at present oriented towards the formation of competences, values and attitudes.To this effect, the new curricular documents propose the integrated study of language, communication and literary texts, while the ordering criterion is no longer chronological but anthological. Literary history is no longer taught, but a new chapter, The Dialogue of Arts, has been introduced. Another aspect worth mentioning is that the curriculum functions as a guideline, the Romanian language and literature teacher having the freedom to select the contents, themes and texts to be studied. In the spirit of the new curricular reform, more textbooks have been published, as a sign of the democratisation of learning. While the unique, traditional textbook used to provide a rigid selection of the contents, the alternative textbooks of today offer a permissive selection of the contents, stimulating open interpretations and involving the students in the reception of the texts and in expressing their own views, guiding them only through succinct methodological scripts determined by the specificities of each literary work. The alternative textbooks of Romanian language and literature are closely related to the new provisions of pedagogy and modern didactics, which advocate for open learning and advance a functional-communicational paradigm, i.e. the assimilation of the interactive didactic methods oriented towards the development of the ability of logical and symbolical expression. On the other hand, under equal consideration is the adoption of an interdisciplinary perspective on literature which allows its understanding in relation to culture and society – an objective termed contextualisation. Along these lines, it is highly significant for the Romanian school to promote the interest in reading the world myths and legends, in the authentic literary values. A high school student in the third millennium should be familiar with mythology, should know the primary myths of the Greek-Roman Antiquity and the names of the most important gods and heroes, in view of identifying their influence at the level of Romanian literature.

The first writings with a mythical relation are present in the textbooks for primary and secondary school, when the pupils are taught literary texts circumscribable to the **family theme** (*Amintiri din copilărie/ Memories of My Boyhood* by Ion Creangă, Vizita/ The Visit de I.L. Caragiale), **the theme of love** (poems by Mihai Eminescu – *Luceafărul/The Evening Star,*

Dorința/ Desire, Floare albastră/ Blue Flower) or the game and play theme (Nina Cassian, *Poezii în limba spargă/ Spargian Poems*, *Pinocchio* by Carlo Collodi, *Alice in Wonderland* by Lewis Caroll). Numerous examples of themes and motifs of ancient literaturemay be found in the high school textbooks, where the curriculum stipulates that the study of Romanian language and literature is made from a structural perspective: in the 9th and 10th form, following the thematic principle, in the 11th form, with consideration to the chronological principle of the literary-cultural phenomenon, and in the 12th form, oriented towards the modern and postmodern periods.

The literary theme, the general aspect of a literary work, the topic around which the entire plot revolves may be related to **love, nature, the human condition** (life, death, happiness, suffering, and existential failure), **the fate of the superior man, the creative sacrifice, time, history.**

The greatest literary works have always had major themes, important to man and his destiny. The present article limits the diversity of these themes to a number of eternal themes, such as: love, sacrifice and duty, vengeance and jealousy. The way in which the theme is articulated in the text is the literary motif, manifested as a typical situation bearing signification and being represented by an object, a phenomenon or a character.

In order to illustrate the presence of the ancient literature themes and motifs in the 9th form, we have chosen the analysis of a Romanian Language and Literature textbook edited by Corint Published, 2004, and authored by Eugen Simion (coordinator), Florina Rogalski, Daniel Cristea-Enache and Andrei Grigor. The text in focus is Dorin Tudoran's *Tânărul Ulise [Young Ulysses]*, in the second chapter, **Vârstele omului în dimensiunile artelor: Maturitatea [The Ages of Man in the Dimension of Arts: Maturity]**, the **Grupaj liric – Aventură, călătorie [Lyrical Group: Adventure, Journey]** subchapter.

Ulysses, the famous mythical character, has entered the substance of many old and new literary works, his name being an international cliché inspired from mythology. The phrase "Ulysses' bow" is traced back to Homer's Odyssey. Penelope, Ulysses' wife, waited for twenty years for her husband who had left for the Trojan War. Crowded by suitors, Penelope promises that she will marry the one who succeeds in using Ulysses' bow. No one does except for an unknown man in rags, who is no one else but Ulysses himself, returned from a long journey. The phrase signifies someone's great qualities, talents, unusual gift.

The theme of Dorin Tudoran's poem, *Tânărul Ulise [Young Ulysses]*, is the return of the beloved. The poem is a mythical frame of love, with references to the characters of the Greek *epic The Odyssey*, Ulysses and Penelope.

Though he wandered at sea for twenty years in his way to Ithaca after he had taken part in the Trojan War, to win back beautiful Helen, Ulysses never lost his faith that he would one day return at home, to his wife. Although he faces many obstacles and temptations, either sent by the wrath of gods, or stirred by women's passion, "young Ulysses" ends up near his wife. The image of the woman waiting for her husband to arrive from a long journey is rendered by the poet by transposing her sentiments into visual and by making her the image-symbol of the fire. Dorin Tudoran uses the image of the bird-arrow to emphasise the woman's state of mind, while the burning of the masts may be interpreted as a sign announcing Ulysses' arrival, but also the fire of love. "His faithful masts" become symbols of verticality, and the image of our hero is plain oxymoronic: a young Ulysses is presented with "his chest devoured by kelp", youth being subverted by the erosion of the time and the sea. In fact, "the young man" is just the image preserved in the woman's mind, now projected into the future. As a sign of his appreciation and to get closer to his faithful wife, the man washes his heart in the waters of the sea, as a cleansing from the erotic temptations encountered during his journey: the sirens, with Circe, and nymph Calypso.

If in the Greek epic Ulysses is no longer young when he returns to Ithaca, and his son, Telemachus, is now in his youth, in Dorin Tudoran's poem the hero is "young Ulysses" because this is how he remained in the affective memory of his beloved wife. Time has no destructive power over true love, and love erases distances, annuls the time and defeats death.

As for the 10th form, the Romanian language and literature textbook published by Corint in 2005 and authored by Marin Iancu, Ion Bălu and Rodica Lăzărescu, is, in our opinion, the one that suits best the students' needs, both in contents of learning and methods, as it provides an amount of knowledge which contributes to the optimisation of the students' preparation for their bi-annual exams and for the baccalaureate, cultivating their spirit and personality. The content of the textbook has been compiled according to a few very important criteria: accessibility, attractiveness and value. As the paradigm of the curricula of Romanian language and literature is communicational-functional, this textbook proposes an integrated study of language, communication, and the literary text. This 10th form textbook gives room to creation, cultivating the aesthetic taste and giving, at the same time, correct information on the history of national culture in its evolution and in relation to other cultural models. With consideration

to the applicative part, the textbook in question emphasises the major themes and motifs of ancient literature. To this effect, we have selected the following application for the Literature domain: Mircea Eliade's *La țigănci [With the Gypsy Girls]*, in the chapter **Textul narativ. Înțelegere și receptare – Atracția fantasticului [The Narrative Text – Understanding and Reception – The Attraction of the Fantastic]** and Ion Barbu's poem *Riga Crypto și lapona Enigel [King Crypto and Enigel the Lapp]* in the chapter**Textul poetic. Conținut și formă – Modernismul extrem [The Poetic Text. Content and Form. Extreme Modernism].**

Also present in the textbooks published by ALL, CORINT, PETRION, and PARALELA 45, the short story*La țigănci [With the Gypsy Girls]* (1959) includes mythical reverberations in its deep structure, which enter the narrative determining a sui-generis resurrection of the primordial, archaic facts. Mircea Eliade's work illustrates the drama of the profane man, incapable of deciphering the mythical signs, of defeating the amnesia of modern consciousness, of "living the myth" by integrating it in the profane space.

The epic material is enhanced by the theme of time travel, with the projection of a mediocre existence into time. Gavrilescu, the music teacher, relives his entire life as if in a dream.

The main character remains a stranger in the labyrinth along the entire short story. The humble high school teacher Gavrilescu does not fully understand the initiatory, unique and exemplary experience he lives, interpreting the facts only in the plane of the real, with the instruments of simple logic. Not only is Gavrilescu the common man of the modern times, he also expresses the human condition, the man who committed the original sin, who has failed and keeps failing, without having the ability of salvation. Gavrilescu missed, when he was a young man, a great love for the German girl Hildegard, the unique, primordial love, and from this point on, what he names "the tragedy of my life" began.

The plot is set on the streets of Bucharest, in one torrid afternoon, when music teacher Gavrilescu returns home from a private piano lesson by tram. The overwhelming heat gives him loquacity, the dialogues revolving around two topics: the adventures of the famous Colonel Lawrence of Arabia and the mysterious garden, a place of ill repute, where mysterious gypsy girls dwell. The teacher notes that he has left his scores at his pupil's house, gets off the tram and tries to get on another one, in the other direction, but misses it and enters the gypsy girls' house out of curiosity. He tells them about "the tragedy of his life", his great love for Hildegard, whom he lost for the more banal Elsa, whom he married. The gypsy girls leave him alone and Gavrilescu wanders around a strange labyrinth, at some point he even enshrouds himself in a

curtain which suffocates him. He manages eventually to get out, in the garden, but noticed, perplexed, that nothing matches the things that used to be.

Organised in twelve distinct epic sequences (the tram, the conversation with the old woman, the encounter with the three girls, the labyrinthine search, another encounter with the old woman, another tram drive, the stop at Mrs Voitinovici's house, the last tram drive, the stop in front of his own house, the conversation with the pub's owner, the return to the gypsy girls in a carriage, the meeting with Hildegard), the narrative of *La țigănci/ With the Gypsy Girls* is projected on a fictional plane, when one finds a central character, Gavrilescu, who oscillates between the Real and the Unreal, travelling from Life to Death, from the Profane to the Sacred.

The text of *La țigănci/With the Gypsy Girls*aboundsin themes and motifs: the land of the "gypsies" has a powerful mythical potential, in which the old woman may be a possible embodiment of the mythological Charon, the ferryman of Hades, who carried the souls of the dead over the Acheron river; the labyrinth is a mythical topos; the deeds of the main character are under the sign of the mythical number three[1]. Multiple symbolic interpretations have also been ascribed to the gypsy girls in the short story: from the *Iele* of the Romanian mythology to the Indian Guna, representation of the three essences of the existence in the *Upanishads*.

In the same textbook, in the chapter dedicated to **The Poetic Text** – **Content and form – Extreme Modernism**, one finds Ion Barbu's poem *Riga Crypto și lapona Enigel [King Crypto and Enigel the Lapp]* from the *Uvendenrode* cycle of the volume *Joc secund/ Secondary Game*, published in 1930. Representative for the ballad and the Balkan picturesque stage in Barbu's poetic creation, the poem is subtitled "a ballad" and is an unusual love-story, its novelty residing in the onomastic of the characters. The eternal love story may be perceived as a symbolic expression of a fundamental human aspiration: love, the will to knowledge and the will of rising above one's condition. The poem generally preserves the characteristics of the mediaeval ballad. The first four stanzas, built on a subtle dialogue, provide the framework and suggest a party atmosphere, and the minstrel's song introduces the characters: King Crypto is the unhappy master of the vegetal world, a solitary soul tortured by secret aspirations, a "hidden heart".

[1]Jean Cheavalier, Alain Gheerbrant, *Dictionar de simboluri [A Dictionary of Symbols]*, Artemis Publishing, București: 1994: Number three is fundamental everywhere. It synthetises the triple unity of the living creature, (...) the expression of totality and of completeness. It means the completeness of the manifestation: the man, son of Heaven and Earth, completes the Great Triad. Number three is, for Christians, the perfection of the divine unity: God is One in three persons" (p. 367).

The ballad*Riga Crypto și lapona Enigel [King Crypto and Enigel the Lapp]* revolves around the drama of incompatibility in a novel aesthetic manner. The **idea** resembles that of Mihai Eminescu's *Luceafărul/ The Evening Star*: that the separation between worlds is so large that, most often than not, the bridge of love is not enough. The **ballad's plot** is allegorically organised, following the pattern of the German ballad. *Riga Crypto* - ,"the mushroom king" actually expresses the*carpe diem* concept for the man who vegetates in the absence of the spiritual life, because he only has a material one. Enigel the Lapp is a representation of the human consciousness in its aspiration towards light, towards Apollonian knowledge, towards completeness and God, which is why the simile of the "soul like a well" is employed:"Because the soul is not a fountain /But for the man, old beast, and bitter". Enigel the Lap is looking for the path to the sun, just as the girl in *Luceafărul*. The role ofpage Cătălin is assumed by King Crypto. It is an obvious influence from Eminescu in Ion Barbu's poetic thinking.

The ballad is sung by a minstrel at the request of a wedding guest of symbolic wedding of the spirit with the world – the nature of the male principle, the poet, with the feminine principle – poetry. The active principle is the spirit which organises the world, the universe. King Crypto is trying to play this role, being defined by the metaphor "bridegroom of the glade"[2]. He symbolically tempts the heroin to taste wild strawberries, the pleasures of the sensorial world, concentrated in the *carpe diem* concept. She refuses, unwilling to pluck king Crypto, and prompts him to wait to "grow ripe". King Crypto representsthe telluric[3]who asks Enigel the Lapp to give up light, to give up the conscience, the sun: "Forget that snipe, /And sleep, be cool, sleeping is fun" but Enigel keeps looking for the light: "The deepest darkness the Sun splinters, /And I adore its wise hot glare". This incompatibilitymakes the separation by the discriminative knowledge of the heroes. The world of shadows, where the heroin of *Luceafărul/ The Evening Star* also belongs, means lack of consciousness: "In shadow, only flesh shall flow/
and sleep is flesh, and flesh deflates". Enigel the Lappflees from the shadow, but King Crypto is forced by the sun to look for it. This incompatibilityhas a structureof three-dimensional platonic thinking. The ideal, archetypal world is represented by the archetypal symbol of the

[2]Translation of the poem: Dan C. Ghica, available at http://www.cs.bham.ac.uk/~drg/personal/rcle.html
[3] Nicolae Manolescu, Metamorfozele poeziei (The Metamorphoses of Poetry) Timpul Publishing, Reșița, 1996*: "A chasm opens between Crypto, the symbol of the telluric forces, and Enigel, who worships the sun. This motif of the Sun is central in Barbu's knowledge poetry. The poet imagines three successive layers of knowledge, going in spiral and having a corresponding symbol in the astral domain: sensitive knowledge "the wheel of heart" is under the sign of Venus, abstract, intellectual knowledge – under the sign of Mercury, and poetic, symbolic knowledge – under the sign of the Sun (*my translation).

sun; the sensorial world of creation is represented by Enigel, while King Crypto is a symbolic suggestion for the world of arts. Art may attract the man with its projections, but consciousness remains the essence. This quest is symbolically uttered by Enigel: "At icy lamps, under the snow, /my pole forever a dream dreams. /Thick, costly thaler, /'with emerald glow, /of gold, at night it dreams and schemes."The encounter of the two characters takes place in a dream, as in the former part of *Luceafărul*. But the roles are in reverse: if in Eminescu's poem, the emperor's daughter is calling the (male) Evening Star, in Ion Barbu's ballad, the girl is the superior being; she is the one who is called. This is the reason why the ballad *Riga Crypto și lapona Enigel [King Crypto and Enigel the Lapp]* has been succinctlydescribed as an "Evening Star in reverse".

The heroes are symbolic, in symbolic circumstances, and have an obvious archetypal character. The sun is structured around the *fire* principle, Enigel the Lapp – around the *water* principle – "my soul is like a well", and King Crypto – on the *Earth* principle, because he is "the bridegroom of the glade". It is a deep lack of compatibility between the three, motivated by the fact that they have different levels of consciousness, different embodiments, and that they belong to distinct worlds. There is a certain correspondence between the vegetal plane (Crypto), the human plane (Enigel) and the cosmic one (the Sun) and, at the same time, an idyll turned cosmic through the Sun's intervention.

The three symbolic heroes – Crypto, Enigel, and the Sun – wouldrepresentinIndian thinking the three tendencies: *sattva*, *rajas* and*tamas*. The three fundamental principles of Indian traditional medicine are not creations of human thinking: they are the three forces, three fundamental trends of the Primordial Nature: *sattva* is the spiritual tendency towards balance, the essential purity,and *raja*is the ascending spiritual tendency, dynamism and action, while *tama*symbolises the descending spiritual tendency, inertia.

The Sun – "a flaming ring" - is the archetypal symbol which is present in all the cultures of the world. The culture of the day star is at the heart of the solar myths and it has been worshipped in the Romanian space since the ancient times. As a symbol of universal conscience, the Sun is attempting to raise King Crypto to a new level of consciousness, but "his hidden heart can only cower" because "it's hard under the Sun's hot spade/ for mushrooms of the forest shade".

The characters are symbols of two different worlds. For Crypto, the emergence from his environment is equivalent to entering another regnum; for Enigel, the will to acquire

knowledge and an ideal is a natural manifestation of the human. The aspirations of the two do not coincide, which explains the dramatic situation they are in.

The general-human nature of the characters reveals elements of Classicism. Thus, King Crypto lives the drama of fear and helplessness, Enigel – mercy, determination and aspiration, and the Sun seems to symbolise immanent justice. The end of the ballad is moralising, in the sense that everyone should know their destiny, their world and their place.

Ion Barbu understands love as an adventure of the spirit, a path to the miracle of universal creation.

The 11th form Romanian language and literature textbook published by Corint (Bucharest 2002) and authored by Eugen Simion (coordinator), Florina Rogalski and Daniel Cristea-Enache proposes the play *Iona [Jonah]* by Marin Sorescu in the second chapter, **Dramaturgia. Estomparea granițelor dintre speciile dramatice tradiționale [Drama. Blurring the Boundaries of the Traditional Dramatic Genres],** and the texts *Mioriţa [The Little Ewe]* and *Monastirea Argeşului [The Monastery of Arges]* in the chapter **Poezia folclorică [Folklore Poetry]**.

The Romanian language and literature curriculum for high school (12th form), approved by the Order of the Ministry of Education and Research 5959/ December 22, 2006, and still in force, requires the study of a play published after II World War. Iona by Marin Sorescu is recommended by the alternative textbooks published by: ALL, CORINT and PETRION.

Published during an era of many ideological clichés, with schematic characters with a banal existence mostly springing from the imposition the political thinking of the time, Marin Sorescu's drama is an effort ofsynchronisation with the themes of European drama, discussing the drama of human destiny, the absurd existence plentifully felt under the circumstances of the oppressive totalitarian regime.

The play *Iona [Jonah]* (1968) is loaded with metaphoric and philosophical connotations. The author rewrites in modern terms Jonah's myth. Jonah is a biblical character sent to spread the word of God to Nineveh, where the men's crimes had escalated. He is designated to be the saviour of the city, as the divine law is unforgiving for those who do not abide by it. Refusing to become a prophet, Jonah wants to escape to the city of Tarsis with a ship, but he is seen by God and punished: the ship enters a huge storm, and the sailors throw him in the waves to be redeemed from the wrath of God. Swallowed by a whale, Jonah spends three days and three nights in its belly, while he repents and accepts his divine mission. The whale subjects to a transcendent fate, executing, in turn, a behest from above, and leads the

way of the revolted. The writer underlines the idea of the claustrophobia of being locked in a fish's belly, but also the saviour destiny of the man, of mankind, more precisely. Even the character seems to have difficulties in reminding "the whale's story", a sign that the connections of the modern man with the myth are fairly weak, and Marin Sorescu has actually a different aim, one deviated towards the contemporary meanings of the existential debate.

Act I depicts Jonah in a mythical topos, a symbolic setting – the stage is half a fish's mouth, and the character is turning his back to its darkness, while the other half is just water and skies, ad infinitum. The setting also features a fish tank with some fish in it, a sign of the limited space but also the first artefact, the first artificial product in this original space.

Time is not moving here, the echo cannot be heard, is never coming back: the echo is dead.

The mythical character, Jonah, acquires the dimension of the primordial man, of an Adam facing his destiny. He also seems to be the profane man who turns back to his origins, who is required to make another choice, to take another path. In the beginning of the play, Jonah shouts his own name, he still preserves the identity of the profane man, but the echo does not answer back, as an invitation to forgetfulness, to return to the primordial state. He still has the echoes of the world he has just left inside of him, he still hears the enormous noise of the existence: ("Stop the noise at sea!"), the imperatives of having one's own space ("Each man should look into his circle and shut up!"), but also dreams to another space, another destiny: "We should fish in another sea", "As if you could change the sea!"

Jonah repeats the initial mistake, the biblical sin. He chooses to be a fisherman again, dreaming only of fish. The big fish becomes a symbol of a human ideal dominated by vanity. It is significant that children, in their original candour, dream only of sea, without fish, only of paradise and unlimited spaces. The fish tank, present on stage since the very beginning, is, in fact, the temptation, the equivalent of the biblical apple. This is the reason why the end of Act I depicts Jonah taking the same path again, retaking the maze of human existence, swallowed again by the fish, again captive in the existential universe.

Marin Sorescu's play is also a protest against the limited human condition, a voice from the depths, shouting against an unfair destiny, compensated in contemporaneity only with the massive addition of artefacts of modern civilisation.

The theme of the closed, restrictive universes transcribes the truth of man's absolute solitude: man is locked in a series of successive boxes, and the final surprise appears when he is freed from the last box only to realise that he is again in the first, in an odd metamorphosis

process. The illusion of a clean world, unpolluted by the noxae of the civilisation, is given by the presence of the fresh air of the eccentric worlds, which are close to the exterior one: "The air. Yes, that's air… Don't tell me that the one inside was also air." The world refuses to be beautiful for Jonah, exposing its ugliness which eventually leads to change: "Soon, this corpse will sink. Will be flooded and…" Only the sun needs to be saved, caught into a fishnet, from the incontrollable wish to embrace eternity: "That's it! Just the sun. And to salt it, maybe it resists longer." Jonah is alone in his search for the exterior universe: everyone else has abandoned him, caught in the carousel of a banal and monotonous life. Bizarre faces appear: fishermen carrying desperation, helplessness, with them, and useless things, shadow-trees, birds, insects, every other step. "And we have nonetheless to pay attention to them, to say hello, how are you, how did you sleep?" The shadows are in fact fallen men, without the inner light given to them by the search for the absolute, men that Jonah cannot communicate with, as he cannot communicate with the rocks around him, because the answers would be stereotypical and lacking substance.

Marin Sorescu's proposed transcendence is very simple: "for we, human, want only this: an example of a resurrection. Then we can go to our houses, die well, as humans, at home". This is a biblical reference to Jesus and to Lazarus' resurrection from the dead, after four days, by using the supreme, divine science of resurrection. However, the resurrection is postponed because the world has taken another path: it left the old ways, in which everything was possible, and goes now counter-current. God himself is exhausted, incapable of resuscitating the act which sets the lives in motion: "And he is here, in the grave, at the end of his ropes, and incapable to make himself heard shouting: Folks, resurrection is postponed!" Postponement is a gesture which belongs only to valid gods, who have unlimited time, but the man postpones out of ignorance, indulging himself in a *dolce far niente* which isolates him even more. Metaphorically, the world is locked up in an endless row of bellies. One cannot see past or future, the extremities of a unique temporal segment, above the decaying present. For just the past and the present matter, never the present, as they are dimensions which may define the state of unlimitedness of man, an expression of the dreamt paradise at the temporal scale. Jonah does not want, during his second illumination, in the end of the play, to be caught in the present, because it would give him supreme unhappiness, the idea that nothing changes. God himself seems captive in the decaying time and space. Jonah embodies the drama of the modern man, "alone in the world", helpless in front of the great enigmas and existential dilemmas. Man is born and dies alone, and the presence of the ones who surround him is useless.Jonah's desperate

cry signifies the imperative of the search for a true man, the archetypal pattern, the only way by which he can compensate the existence deficit. This is why, in the spirit of the Existentialists, of Sartre's *Being and Nothingness* and Camus's *Summer in Algiers,* he speaks of the "lonely, incredibly lonely man". Jonah has the final revelation that the entire existential path was wrong, "the path, it made the mistake", his sacrifice turning into a contrary trial: that of finding a new solution for the salvation of the human condition.

Man's tragedy is manifest, in the existential sense, as a burden he has carried along from the cast out from Paradise onwards. Jonah sacrifices himself to find a new way of freeing himself from the concentric universes he is caught in. He tries to build his own image of the universe, starting from the principle of the "upside down world", which proves that neither logic nor algorithmic thinking can open the gates of the transcendental and can destroy the boundaries of the closed universe, but a new illumination supported by a more profound self-knowledge.

Lost in the labyrinth, the character is looking for a way out. Firstly, Jonah attempts a release towards the exterior, by acquiring new objects and territories, but also the possession of the cosmic elements: he wants, for example, to catch the sun in a fishnet and salt it, to last longer. He soon remarks the futility of the gesture, as the space he lives in is irreplaceable: the air inside is not truly air but a part of a decayed, lifeless and ugly universe. The nostrils feel assaulted by the presence of this air: "Now they begin to freshen up. (Joyful). Here, at sea, the freshening of the nostrils…" Jonah attempts to breathe with the hollow of the hand and even to have "a bit of ozone on the line of luck". Such actions prove illusory, because the world is slowly sinking into the abyss, drowning and turning into a memory. He then attempts to fray the limits of the space, to get through successive horizons, metaphorically imagined as "an endless row of bellies", isolated between them as a captive God who, once trapped in the grave, "can no longer resurrect". This path is closed – man, even with a divine stance, stands no chance to succeed, even "the resurrection is postponed", and God "is here, in the grave, at end of his ropes".

A representation of the contemporary man, Jonah fails to find the paths to eternity, which presupposes totality and infinity. He is closed in a limited space, enclosed by successive rows of fish bellies, and the possibility of the exit is unlikely. The theme is a platonic one, being also used by Eminescu is his poem, *Demonism*. Jonah's failure is explained through the man's inability: he is un-spiritualised, reduced to a mere telluric conscience of living the myth of immortality, but he simply imitates and thus creates a simulacrum.

The Romanian folk ballad *Mioriţa* [The Little Ewe] – the Mioritic myth

Just as the *Epic of Gilgamesh* marked the trajectory of the Sumerian-Babylonian civilisation, and the Homeric poems The Iliad and The Odyssey define the cultural space of the Greek Antiquity, *Mioriţa* is the pastoral epic of the Romanian culture. Among the local ballads which mark the entire oral and cultured creation of the Romanian people, this folklore text is the best known, more than one thousand variants having been catalogued and commented by folklore expertAdrian Fochi[4].

The poem dwells on the perpetual renewal of life through death, while also making reference to other three local, traditional myths: the myth of ethno-genesis (the formation of the Romanian people), the aesthetic myth of the artistic creation and the sacrifice of the creator, and the erotic myth – Zburătorul [the one who flies], for love is the founding, fundamental human sentiment.

The dating of the ballad cannot be made, as the Mioritic myth dates back from that *illo tempore* which generates the universal myths.

The myth of death and transhumance is represented by the old ballad of *Mioriţa*, which refers to the ancient occupation of the Romanian people, shepherding. The folk ballad *Mioriţa* was culled by Alecu Russo and Vasile Alecsandri and represents to other representatives of *Gândirea* movement during the interwar period, the resignation of the man facing death. With the help of a magic sheep, the shepherd finds out that he will be killed by his peers and, resigned with his fate, does not take any action to prevent his death and outlines a last will and testament regarding his burial.

The ballad's dénouement reveals the testaments for the mother, the sheep and the other shepherds. The testament for the mother describes the physical portrait of the shepherd, representative for the male beauty of the Romanian people. The testament for the shepherds presents his love for his activity and for Romanian art. The testament for the sheep illustrates the dignity when facing death, the connection to nature and the belief that death in nature is not the end of existence, but its continuation. The last three motifs dominate the third part of the testament, the wedding-death and the old mother. The testament also provides his wishes, the first referring to the burial place, mourning and burial objects. The burial place should be the

[4] Adrian Fochi, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte [Miorita. Typology, circulation, genesis, texts]*, The Romanian Academy Publishing, Bucureşti, 1964

same with the place of his life, "by the sheepfold"[5], to be near the beings he used to tend and defend. Death is seen as a cosmic wedding, where the bride is **"**a princess, my bride,the whole world's pride", the godparents are "the sun and the moon", and the guests are "firs and maple trees", while the priests are "the mountains high" and "fiddlers – birds that fly, all birds in the sky". There is such a strong connection between man and nature, both in life and the afterlife. The passage beyond the earthly existence is a passage to another existence, an eternal one. The motif of the old mother is most emotional part, it designing the maternal love.

At the first level of the symbolic analysis, the resignation of the shepherd who becomes aware that the ideal cannot be reached and settles for a copy of it ("the princess") is specific to the literary works in which the man's aspiration to the absolute is one of themes. The same aspect is valid in Eminescu's *Luceafărul/ The Evening Star* and in Ion Barbu's *RigaCrypto și lapona Enigel/ King Crypto and Enigel the Lapp.*

The myth of sacrifice is representative for the folk ballad *Monastirea Argeșului/ The Monastery of Arges*, which also illustrates the aesthetic myth, and which is placed on the border between a ballad and a legend. The literary work is structured on different epic moments: the search for the place, the abandoned wall, the fall of the walls, the dream, the oath, the woman destined for being built into the wall, the gradual walling, the feudal conflict, the motifs of Icarus and the well. Ana's sacrifice was not enough, because the workers told the prince that they could build a greater and more beautiful monastery, which is why he let them die on the roof.

In what the 12th form is concerned, the study of literature is oriented towards Modernism and Postmodernism. Analysing another textbook published by Corint (Bucharest, 2002, author: Marin Iancu), we find in the second chapter, B. **Studiul aprofundat al literaturii – Dramaticul. De la clasic la modern. Caragiale sau vârsta modernă a literaturii [The thorough study of literature. The dramatic genre. From classical to modern. Caragiale or the modern age of literature],** Caragiale's play*O noapte furtunoasă/ A Stormy Night*, and in the second chapter, section E - **Succesul unor specii literare – Romanul de analiză psihologică [The success of some literary genres – the psychological novel]**, Camil Petrescu's *Patul lui Procust/ The Procrustean Bed*.

[5]All quotations from the ballad are taken from the translation by W. D. Snodgrass, *Mioritza,* available from http://spiritromanesc.go.ro/Miorita%20-eng.html

Some international clichés may be traced in certain literary works, regardless whether they are explicitly present in the text or not. In the play *O noapte furtunoasă/ A Stormy Night* by I. L. Caragiale, one of the characters, Master Dumitrache, often mentions his "honour as a family man", which he sees as being assaulted from the outside. Could this honour as a family man be considered a Polichinelle's secret?

Master Dumitrache's supreme ideal is to defend his "honour as a family man"; however, the respectability of the character is just a façade, since Master Dumitrache tacitly accepts the love triangle with Chiriac, his smarter apprentice. A proof of his "respectability" is also his participation in the Civil Guard, where he wears "his captain of the guard suit", a copy of the Parisian civil guard clothes. Chiriac is the most fervent defender of Master Dumitrache's "honour as a family man", while being Veta's lover. The comedy *O noapte furtunoasă/ A Stormy Night* thus offers a diabolical transfer of roles and family responsibility.

The novel *Patul lui Procust/ The Procrustean Bed*(1933), presented in the textbooks published byALL, HUMANITAS, and SIGMA,is a novel with an existential theme which brings to the fore the humble condition of the intellectual, of the superior man in general, in asmall-minded society. The symbol of the Procrustean bedis borrowed from Greek mythology, the ancient character being a giant rogue and bandit who used to torture the passengers on their way to Athens: he was forcing them to lay down on an iron bed and, if they were too long, he would cut off their head and legs, and if they were too short, he would stretch them, smashing their bones with a hammer. The mythological ogre is a symbol which prevents the access to the road to knowledge, which forces the man to match a pattern, a rigid form imposed by a Procrustean bed. In Petrescu's novel, the giant is the bourgeois society itself. The mythological giant is defeated by the Greek hero Theseus and ends up exactly the way he was torturing the travellers. Just like he used to lay them down on a bed to stretch or shorten them, the bourgeois society imposes inhuman limits, laws, rules, which destroy human personality, man himself, and his spiritual value. The phrase "Procrustean bed" symbolised the intention of putting things in a pre-established pattern, to subject them to unnatural constraints, to mutilate them. The Procrustean bed is a space of mismatch.

To conclude in a concise form, the conclusions of the present research are that in the Romanian language and literature textbook there are mixtures of heterogeneous elements which contribute to the formation of a seamless image of life and creation, facilitating a vivid intertextual dialogue with the cultural consciousness of all times.

LE CORPS DU CHRIST ET LE CORPS DU DEMON DANS L'OEUVRE EN PROSE D'ANNE HEBERT

Florentina Manea
PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Anne Hébert's fictional universe is marked by all kinds of religious transgressions. Sister Julie de la Trinité, a witch and the devil's daughter who managed to creep into the sacred space of Dames du Précieux Sang convent, will emphasize this dimension of the writer's universe, by insightfully noticing that the law of this world is made by violating or twisting the traditional order and morality. This is a disturbing universe, where the demon lies in wait for any weak Christian, while Christ remains silent and powerless, nailed to His cross. It is also the violent world of sabbatical rituals, unlawful desires and witches, who expose the hypocrisy of pious souls. Religion is no longer a refuge for the believers, abandoned on their painful way toward redemption, but an oppressive instrument meant to bend and break the human being. The individuals are torn between the image of the body of Christ, whose example they are exhorted to follow, and that of the demon, whom they secretly yearn for. The image of a terrible and vengeful God relentlessly haunts the believers' mind, who turn to the dark world of sabbatical rituals; during these rituals, the demon teaches them how to live with their body and soul as one, without being torn between the promise of eternal celestial bliss and the fear of hell.

This article aims to focus on some of the most important aspects regarding the body of both Christ and the devil within Anne Hebert's novels. The believer's personal relation to the divinity is channeled through the suffering body of Christ, which becomes the ideal of asceticism and faith. The believer's love towards God is made testimony by the scars from whipping, illness and physical mortifications. The body of Christ is thus devoid of any redemptive powers and it is replaced by the demon's body, who, ironically, plays the part of the redeemer for the Sabbath participants, by offering renewed meaning to their lives. This parody is designed not only to criticize the church, but also to rediscover the value of the human being as a whole.

Keywords: transgression, Sabbath, body, parody, redemption

1. Le corps de la Passion et la dévotion chrétienne

La dévotion aux souffrances du Christ passe inévitablement par le corps. Plus que les supplices spirituels, c'est le corps mortifié et morcelé du Sauveur qui se laisse voir sur les murs des églises. Corps du Christ humilié, renié, percé par les instruments de la Passion. Ecce Homo. Voici l'homme dans toute sa misère et sa souffrance, vulnérable et blessé, s'offrant au regard de tous.

Considéré longtemps comme le siège du péché, le corps devient maintenant le lieu privilégié de la révélation christique et de la résurrection. Redécouvert avec ce nouveau potentiel salvifique, le corps est envisagé comme instrument du Salut. Changement du statut du corps, du message qui l'accompagne, mais non des traitements que l'on inflige à la chair : les mêmes mortifications, macérations, humiliations tracent le parcours terrestre du corps, seulement que cette fois-ci, ce ne sont plus la peur du péché et la haine envers le corps qui incitent les mortifications, mais le grand amour pour le Christ et le désir de suivre son exemple. De la séduction du démon l'on passe à la séduction du bonheur céleste. Le corps du Sauveur, meurtri et supplicié sur la croix, remplit une même fonction génésique : la chair et le sang du Christ représentent le fondement de l'Église et par son sacrifice corporel on assiste à l'émergence d'un homme nouveau, libéré du péché originel par le baptême d'eau, et des griffes du démon par le baptême du sang. La vénération du corps de Jésus serait ainsi une adoration du sacrifice et de l'espoir d'une vie sanctifiée.

L'existence du chrétien s'organise autour du corps divin, corps démembré et meurtri. Le culte dédié au cœur sacré, aux cinq plaies du Christ, au sang précieux qui se verse pour les pécheurs développe un sentiment morbide chez les croyants qui ne cessent d'être fascinés par les blessures, les plaies purulentes, les cadavres, les reliques. C'est pour cela que l'on épie l'agonie des ascètes pour enlever un morceau de leur vêtement ou leur mouchoir plein de sang ou de pus, pour collecter dans des vases le sang qui jaillit de leurs blessures. Après la mort, on arrive à démembrer les corps pour en faire des reliques : un doigt, un morceau d'os, même les cheveux peuvent constituer un objet de culte et de vénération.

Comme le corps du Sauveur se refuse à l'attouchement et ne peut pas être soumis à un pareil traitement, on commence à chercher des fragments de la croix du supplice, des bouts de la lance du Longin ou des clous qui ont percé sa chair; on cherche même son visage ensanglanté imprimé sur des morceaux de tissu, les « véroniques », preuve irréfutable de sa présence

terrestre. Et en absence du corps du Christ, c'est son propre corps qu'on soumet aux supplices et aux humiliations, comme pour combler ce vide dans le rituel de l'adoration.

1.2. Glorifier le corps du sauveur : le culte du sacré cœur et du Précieux Sang

Un culte spécial est dédié au sang et au cœur sacré de Jésus. C'est à ce cœur, transpercé par l'amour pour la Création que les religieuses consacrent leurs prières: *divin cœur de Jésus, je vous offre, par le cœur immaculé de Marie, les prières et les actions, les joies et les peines de ce jour, en réparation de nos offenses et à toutes les intentions par lesquelles vous vous immolez continuellement sur l'autel. (ES, 52)*

La vision du cœur sacré de Jésus est un moment d'intense communion spirituelle. Sœur Marguerite-Marie Alacoque raconte dans ses Mémoires comment le Christ lui est apparu pour dévoiler son cœur ensanglanté : « *Voici ce Cœur qui a tant aimé les hommes, […] jusqu'à s'épuiser et se consommer pour leur témoigner son amour*[1] ». Le corps saint révélé n'est pas seulement une apparition, fruit de l'imagination exaltée de la religieuses. Le corps du Sauveur est bien réel et la religieuse avoue le plaisir inouï qui lui procure l'effleurement de cette chair sainte : *Je me sens comme toute abîmée dans ce divin Cœur ; (...) j'y suis comme dans un abîme sans fond où Il me découvre des trésors d'amour et de grâces pour les personnes qui se consacreront et sacrifieront à lui rendre et procurer tout l'honneur et l'amour et la gloire qui sera à leur pouvoir.*[2] Cette vénération du corps christique et du cœur sacré produit un bonheur inexprimable au Sauveur aussi, qui, selon les paroles de Marie Alacoque : *prenait un plaisir singulier d'être honoré sous la figure de ce Cœur de chair, dont Il voulait que l'image fût exposée en public, afin, ajouta-t-Il, de toucher par cet objet le cœur insensible des hommes; me promettant qu'il répandrait avec abondance dans le cœur de tous ceux qui l'honoreraient tous les dons dont Il est plein; et que, partout où cette image serait exposée pour y être singulièrement honorée, elle y attirerait toutes sortes de bénédictions*[3]. L'action de toucher ou d'être touché par ce cœur divin doit être envisagée dans son sens propre : ce n'est plus la grâce divine qui descend sur l'orant sous la forme d'un réveil spirituel, mais la chair bien vivante qui se manifeste en présence du croyant et qui s'offre à l'attouchement et à l'adoration.

Ce cœur divin est souvent représenté enflammé, brillant d'une lumière divine, saignant, entouré d'une couronne d'épines et surmonté d'une petite croix. Parfois, le cœur est centré sur

[1] http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/CatherineEm/Biographie/Biographie.htm
[2] Ibidem
[3] Ibidem

le corps du Christ, avec ses mains transpercées dirigées vers lui. Le feu qui entoure ce cœur symbolise le pouvoir transformateur et purificateur de l'amour divin. Il est le feu céleste, ascendant et libre, signe de l'alliance de Dieu avec sa Création. Il est aussi un symbole de la transcendance et de l'immortalité de l'âme dans l'union avec la divinité.

Le sang divin, précieux liquide rédempteur, symbolise la nouvelle vie dans le Christ. C'est un sang purificateur, aux propriétés semblables au feu céleste, qui féconde l'esprit du croyant. Par ses propriétés salvifiques, le sang du Sauveur est associé à la fontaine de vie qui évoque l'idée d'immortalité dans le Christ et de régénération. C'est une fontaine des vertus, une fontaine de la grâce divine qu'on rencontre dans les mythologies romaine, celtique et grecque. L'une des origines de la fontaine de Jouvence pourrait être associée à l'histoire biblique du jardin d'Éden, où l'on retrouve une source d'eau émergeant aux pieds de l'Arbre de la Connaissance.

Un thème artistique lié à l'image du Christ – fontaine de vie est celui du pressoir mystique. La fontaine de jouvence, telle qu'elle est reprise dans le christianisme, n'est pas remplie des eaux miraculeuses, mais du sang de l'Agnus Dei, le sang versé pendant le supplice. C'est ainsi qu'on aboutit à l'image du Christ devenu la grappe dans le pressoir, associant le vin à son sang et le pressage aux supplices. Dans les représentations artistiques, le Christ est agenouillé (ou couché) entre les vis du pressoir, ou foulant du raisin et portant la Croix.

1.3. Figures christiques dans l'œuvre d'Anne Hébert

Si le christianisme se fonde sur la présence du Christ et du sacrifice rédempteur, l'univers hébertien est marqué par son absence ou par l'impuissance inhérente à cette deuxième personne de la Trinité. Les allusions au mythe christique abondent dans l'œuvre de l'écrivaine, mais elles sont représentées sous une lumière parodique. Plusieurs personnages exhibent une certaine ressemblance avec la figure du Sauveur : dans *Le Premier Jardin,* Eric, le jeune homme qui abandonne son milieu familial pour se consacrer à une morale laïque, possède les traits physiques du Sauveur avec *son visage allongé, ses cheveux lissés de chaque côté de ses joues maigres, ses yeux enfoncés sous l'arcade sourcilière* (PJ, 57). Quand même, il faut se méfier, car ces personnages ne possèdent aucun attribut de sainteté. Tout au contraire, ils sont accablés par les désirs incestueux ou meurtriers, en proie aux passions refoulées et dévastatrices.

Stevens Brown se considère une figure christique : *si quelqu'un ressemble au Christ dans ce village, c'est bien moi, Stevens Brown. Non tant à cause de la barbe de trois jours et*

du chapeau, enfoncé sur les yeux, mais plutôt à cause de mon état de passage à Griffin Creek. Encore un peu de temps et je disparaîtrai comme je suis venu (FB, 41). Le révérend Nicolas Jones le décrit à l'entrée de l'église : *silhouette sombre dégingandée et résolue, nimbée de soleil, de la tête aux pieds, se refusant à entrer, se refusant à être un des nôtres, se refusant à partager avec nous les chants et la prière (FB, 54)*, une image qui rappelle les peintures ou les sculptures de Jésus, la tête entourée de l'auréole. Stevens est ainsi associé à la lumière et au feu, mais il ne s'agit pas du feu céleste et créateur, mais des flammes infernales, destructrices. Le jeune homme est mené par un désir féroce pour ses cousines, Olivia et Nora Atkins, qu'il tue la nuit de 31 août 1936. Le symbolisme solaire est attaché au Christ, comme lumière du monde et source d'une vie nouvelle, de la résurrection. Mais le soleil incarné par Stevens est celui des alchimistes, le soleil noir, lié à Saturne, dévorateur de ses progénitures, à la disparition de toute création, à l'état de dissolution extrême.

Stevens est aussi associé, avec la même fonction parodique, à l'Arbre biblique de la connaissance du bien et du mal, celui qui pourra révéler à Olivia les secrets de la vie et de la mort, une connaissance néfaste pour la jeune femme, dont le corps outragé sera jeté dans la mer. L'Arbre mystérieux planté au milieu du Paradis a été souvent associé au Christ, comme manifestation de la divinité dans le monde matériel, symbole de vie et axis mundi. Lié à l'arbre, le bois est matière première et représentation du cosmos vivant, de l'immortalité, un symbole de la verticalité, de l'ascension vers le divin. Chez Anne Hébert, le bois est infécond, et l'image qui hante l'esprit des personnages est celui du bois mort, calciné, associé à l'anéantissement de toute vie et annonciateur du désespoir et du malheur. Stevens Brown incarne, en même temps, le symbolisme phallique de l'arbre (*Tu vois, dear Mic, que je n'ai pas traîné, je me suis tout de suite établi au pays, non sans peine d'ailleurs, ma cousine Maureen étant étroite comme un trou de souris, mais j'ai pris racine dans le ventre d'une femme et tout alentour la campagne de mon enfance bruissait comme la mer, FB, 31).*

Une autre figure christique est le révérend Nicolas Jones qui se considère comme le Verbe divin incarné parmi les mortels de Griffin Creek. Pour l'apôtre Jean, Jésus est le Logos *: Et le Verbe s'est fait chair, et il a habité parmi nous, (et nous avons vu sa gloire, gloire comme celle qu'un fils unique tient de son Père) tout plein de grâce et de vérité (Jn, 1 :14).* L'appellatif *Christ* signifie, lui-aussi , voix ou parole. Quand même, le révérend n'est qu'une caricature du Sauveur, car, tandis que le Verbe possède des puissances créatrices, la descendance du révérend est stérile et son engendrement monstrueux. Sans enfants, le révérend s'engendre soi-même, à l'infini, dans les portraits de la galerie des ancêtres. Homme, et non dieu, il est incapable

d'assurer la pérennité de son sang, et son destin est la mort et l'oubli. *Je me suis bien regardé dans la glace, en tant que résidu d'une tribu en voie de disparition et à partir de mon visage, peu rassurant, je suis remonté à la source, jusqu'en 1782. (...)J'engendre mon père à mon image et à ma ressemblance qui, lui, engendre mon grand-père à son image et à sa ressemblance et ainsi de suite (...). Moi qui n'ai pas eu de fils j'engendre mes pères jusqu'à la dixième génération. Moi qui suis sans descendance j'ai plaisir à remettre au monde mes ascendants jusqu'à la face première originelle de Henry Jones, né à Montpelier, Vermont (FB, 5-6).* La semence de Nicolas Jones s'efface de la surface de la terre. L'image de la terre sèche, stérile et corrompue apparaît toujours en rapport avec le révérend. Nicolas Jones n'est qu'un être déchu et faible, dans un état de lente décomposition, comme sa maison : *Cette faiblesse au creux des reins. Les leviers de commande n'obéissent plus. Craindre pour mes vieux os, perdus dans la masse de ma chair lourde (FB, 10).* Incapable d'engendrer physiquement, le révérend est dépourvu de toute puissance créatrice, échouant dans son rôle de guide et de père spirituel.

1.4. Parodie du sacrifice christique : le corps défait du Sauveur et le Diable

Dans le couvent des Dames du Précieux Sang, le corps du Sauveur conserve la dimension sacrificielle et désolante. La statue du Christ crucifié reste muette aux prières et même aux imprécations des religieuses, cachée dans le tabernacle et exhibant un corps endolori, maigre et impuissant. La croix, symbole de la résurrection, devient un instrument de torture, l'autel sur lequel le Christ et les religieuses sont immolés sans cesse. Le corps du Sauveur devient un corps souffrant, en proie à l'agonie de la mort, tandis que sœur Julie, fille du démon et sorcière, est le noyau de la vie et de l'espoir dans le couvent.

Ce corps du sacrifice est ridiculisé pendant les rituels sabbatiques de la montagne de B. où les paroles saintes qui accompagnent le miracle de la transsubstantiation sont utilisées par Philomène pour désigner ses deux enfants Julie et Joseph, faisant ainsi référence à sa descendance de chair et de sang, et annulant tout symbolisme d'une descendance spirituelle dans le Christ : *Philomène regarde son fils et sa fille. Elle déclare dans un rire de la gorge : - Ceci est ma chair, ceci est mon sang ! Tout le monde rit, la bouche exagérément ouverte. Les enfants craignent d'être mangés et bus, changés en pain et en boisson, dans un monde où la nourriture est rare, les chômeurs voraces et le pouvoir de Philomène et d'Adélard plus extraordinaire que celui des prêtres (ES, 36)*.

Dans une même intention parodique, on assiste, pendant cette liturgie noire, au sacrifice du cochon de lait. Symbolisant le corps du Christ, le geste devient blasphématoire, car,

ridiculisant le sacrifice, il associe le Fils de Dieu à un animal impur pour les juifs et les chrétiens. Selon un récit de Marc, Jésus, arrivant dans le pays de Géraséniens, guérit un homme possédé par une légion de démons. Quand les esprits impurs demandent à Jésus de ne pas les envoyer hors de ce pays, le Sauveur leur permet d'entrer dans un troupeau de porcs, qui se précipitent dans la mer. Le corps de l'animal qui abritait les démons est maintenant le corps du Christ, dans une inversion parodique qui tourne en dérision le sacrifice christique et change le sens de la communion eucharistique : le corps du cochon sacrifié sur le dos de Philomène est une nourriture charnelle, profane, offerte aux gens affamés. Plus encore, le sacrifice est accompli par Adélard, incarnation du démon. Ce n'est plus le Christ, vainqueur des ténèbres qui sauve l'humanité, mais le diable qui vainc le Christ, en égorgeant et tranchant son corps symbolique, et qui nourrit les participants au sabbat. Les cris du cochon, victime ridicule, sans majesté, reprend, de façon parodique, le chemin du Christ sur la Via Dolorosa : *Adélard lève très haut son couteau. La lame brille un instant au-dessus de la tête cornue et feuillue du père. Tout nu et velu, immense, il n'a jamais semblé plus terrible ni plus majestueux. Le couteau se plante dans la gorge de l'animal avec un bruit sourd. (ES, 41)*

Philomène, la sorcière et l'épouse du démon, réussit à pervertir le symbole de la croix aussi. Comme instrument de la Passion, la croix remplit un rôle essentiel dans l'œuvre du Salut. Elle est souvent identifié à l'Arbre, et par cela au Christ comme symbole ascensionnel et centre du monde. En devenant l'autel sur lequel le cochon est immolé, Philomène se substitue à la croix, mais aussi à Jésus, et même à l'Arbre de Vie. La croix se trouve naturellement dans la forme du corps humain; les rituels de la montagne de B. valorisent ainsi le corps humain non seulement en célébrant ses puissances fécondes, mais aussi en voyant en lui le centre de l'univers : la barre horizontale de la croix a une valence féminine, tandis que la barre verticale, masculine, renvoie au mouvement, à la communication du ciel avec la terre. Le centre de la croix est l'omphalos, le centre du monde, tandis que la circonférence symbolise le cosmos et les quatre points cardinaux. Philomène devient le point d'origine absolu de l'univers, l'androgyne qui harmonise les pôles féminin et masculin de l'être humain.

Le sang christique n'a aucune propriété salvifique et, identifié au sang du cochon, cette source de vie se tarit, se gâte, et sert aux besoins du démon dans les rituels d'initiation. Le sang d'une divinité sacrifiée peut être mêlé à la glaise pour modeler les premiers êtres humains. Le sang christique a une fonction analogue : il façonne l'homme nouveau, celui qui a reçu le baptême du supplice rédempteur. Le Christ pourrait être associé de cette façon aux dieux potiers des mythologies antiques : il participe à la genèse du premier couple, en tant que

deuxième Personne de la Trinité, et il réitère cette création par son immolation sur la croix, en infusant l'être humain d'un liquide vivifiant. Pour les croyants, le sang devient symbole du sacrifice, et pour l'honorer, ils suivent l'exemple du Sauveur, en mortifiant et humiliant leurs corps. Le sang perd ses valences salvifiques et acquiert ainsi, paradoxalement, une valeur plutôt négative, étant associé à la mort et à la Passion. Sur la montagne de B., les participants refusent justement cette dimension sacrificielle du sang ; pour eux, le sang est signe d'abondance et de fécondité : *Puis elle (Philomène) se relève d'un bond et se frotte les reins et les bras. Elle trempe ses mains dans les bassines de sang que lui tendent les enfants, offre à boire à toute l'assemblée à même ses deux paumes aux doigts joints. Hic est enim calix sanguinis mei,/novi et aeterni testamenti/mysterium fidei.(ES, 43) ; p*endant la messe, les souvenirs de sœur Julie se joignent aux paroles sacrées, au point de célébrer - démon, sorcières, religieuses et prêtres- le sang du Jésus mêlé au sang du cochon sacrifié.

2. Le corps ambigu du diable dans la tradition chrétienne

Le serpent était le plus rusé de tous les animaux des champs, que l'Éternel Dieu avait faits.(Gn). Il dit à la femme: Vous ne mourrez point; mais Dieu sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront, et que vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal. (Gen 3 : 1, 4-5) C'est sous cette apparence de serpent rusé et d'ennemi de l'être humain que le diable entre dans l'histoire du christianisme. La conversation entre le serpent et la femme dans le jardin du Paradis est lourde de significations et de conséquences pour le destin de l'humanité, mais aussi pour celui du Diable. Présenté dorénavant comme celui qui détruit et divise, l'adversaire de Dieu est le grand tentateur qui a précipité le couple primordial dans les gouffres du péché. Dans l'imaginaire biblique, il incarne ainsi l'archétype du mal et du Chaos, géniteur des péchés et corrupteur de la création divine.

Ce premier portrait du diable (créature reptilienne qui possède le don de la parole) est complété par d'autres traits, au fur et à mesure que les auteurs des livres saints découvrent les divinités païennes. Le corps du démon est ainsi composé de nombreux héritages culturels, auxquels s'ajoutent les phantasmes, les peurs et la terreur de l'enfer qui hantent les croyants. C'est surtout le dieu grec Pan, divinité de la nature et de la fécondité, qui prête ses traits physiques au démon chrétien. Représenté comme une créature à des traits hideux et repoussants, le démon est reconnaissable par les sabots, les cornes, les pattes velues et l'odeur pestilentielle. C'est toujours de Pan que Satan héritera le penchant pour un érotisme et une sexualité effrénés, voire monstrueux.

Mais Satan n'a pas seulement l'apparence d'un anthropoïde dégoûtant et débauché. Il est aussi Lucifer, le lumineux, le plus bel ange du Royaume des Cieux qui, en succombant au péché de la vanité, est précipité dans l'abîme. Le Livre d'Ésaïe contient un passage qui mentionne la chute de cet ange rebelle : *« Te voilà tombé du ciel, Astre brillant, fils de l'aurore ! Tu es abattu à terre, Toi, le vainqueur des nations ! Tu disais en ton cœur : Je monterai au ciel, J'élèverai mon trône au-dessus des étoiles de Dieu ; Je m'assiérai sur la montagne de l'assemblée, À l'extrémité du septentrion ; Je monterai sur le sommet des nues, Je serai semblable au Très Haut. Mais tu as été précipité dans le séjour des morts, dans les profondeurs de la fosse*. » (Ésaïe, 14 :13)

2.1Le corps maudit du démon

Le démon hébertien rôde autour des couvents, se cache dans les églises, derrière l'autel ou derrière le crucifix, traverse les forêts et s'adonne aux orgies. Il est une présence charnelle, vivante et incontournable. Il est partout, guette, épie, se moque des faiblesses des âmes pieuses et de leur hypocrisie, dévoile la véritable nature humaine, joue des tours aux religieuses. Il est un diable farceur, mais il est aussi ténébreux, terrible, effrayant, un véritable prince des enfers. C'est aussi un démon qui aime conclure des pactes, entendre et exaucer des vœux. Dans l'œuvre d'Anne Hébert, il apparaît sous des noms différents. Il dit d'ailleurs à Jésus, quand celui-ci demande son nom : *Mon nom est légion, car nous sommes nombreux* (Mc, 5 : 9).

Plusieurs personnages masculins peuvent être considérés comme des hypostases de la figure infernale du démon. Le docteur George Nelson est un personnage ambigu qui pourrait être assimilé, par sa vocation de sauveur de vies, à une image christique*: chair vive, cadavre putréfié, sang, pus, urine, toute ordure, pourriture et gangrène, odeur pestilentielle, os broyés, beaux noyés yeux ouverts et ventre gonfle, nouveau-né monstrueux, femme violée, phtisie galopante, diphtérie, dysenterie. Le docteur Nelson a tant combattu la maladie et la mort (K, 198).* Néanmoins, sa véritable nature est ténébreuse et inquiétante. *Ses dents blanches sont pointues comme des crocs, (K, 127)* observe Élisabeth qui n'ose le regarder aux yeux qu'à leur seconde rencontre *Ses yeux. Noirs. Un feu terrible. (K, 110)* Aurélie Caron, elle aussi personnage inquiétant et sorcière, flaire sa véritable nature : *le plus grand diable c'est vous, monsieur le docteur (K, 172)* et avertit sa maîtresse : *Quant à votre petit docteur, c'est le roi des démons. » (K, 190).* Bottereau est lui aussi une figure infernale, un *vieux démon* (H, 54) qui a *une barbe grisonnante, des yeux marron, tristes, couleur de boue* (H, 22) et qui vit, avec sa compagne Héloïse, dans les profondeurs du métro parisien.

Mais le personnage qui incarne le tentateur infernal est Adélard, le père ténébreux de sœur Julie. C'est contre lui que l'Apôtre Pierre exhorte : *Soyez sobres, veillez. Votre adversaire, le diable, rôde comme un lion rugissant, cherchant qui il dévorera. Résistez-lui avec une foi ferme, sachant que les mêmes souffrances sont imposées à vos frères dans le monde. (1P, 5 :8-9)*

C'est autour de la statue du Christ crucifié que les religieuses du couvent se groupent pour se protéger contre les attaques du démon. Mais celui-ci est malicieux, un grand farceur, et, au lieu de terroriser les nonnes, commence à se faire des adeptes. Sœur Julie, sa fille et sa sorcière, porte déjà ses stigmates. Il lui reste de gagner les âmes des autres religieuses, par des prodiges et des petits plaisirs interdits : vengeances, amours homosexuels, gloutonnerie, le diable écoute et exauce. De temps en temps, il apparaît pendant la messe pour jouer des tours aux religieuses ; il éteint les cierges, cache l'hostie et terrorise la mère supérieure : *la supérieure des Dames du Précieux-Sang vient de retrouver intacte la plus vieille terreur de son enfance lointaine : la certitude quasi absolue que le diable se trouve caché sous son lit et que, d'un moment à l'autre, il va la tirer par les pieds pour la dévorer. (ES, 61)*

Il apparaît aussi à sœur Gemma qui *prétend qu'au cours de la cérémonie, chaque fois que le malin était nommé, un petit ange sale et puant, de trois ou quatre pouces de haut, avec des ailes de moineau et une robe rouge, se mettait à sautiller, dans le bas-côté de la chapelle, comme si chassé de son refuge habituel, il se trouvait soudain obligé de fuir en toute hâte. (ES, 172).*

L'aumônier, lui aussi, est hanté par une présence inquiétante qui réussit à s'insinuer dans sa chambre. On ne peut pas nier l'évidence. C'est le démon, qui seconde sœur Julie dans ses maléfices, et qui assume avec orgueil sa descendance infernale : *Il est là dans la pièce. De toute sa taille. Sa barbe de bouc. Ses yeux en amande. Sa face en lame de couteau. Une aisance à nulle autre pareille, dans le rire et la moquerie. Il foule avec ses pieds le tas de robes, par terre, pour en extraire tout le parfum, sous le nez de l'aumônier qui défaille. Il parle avec une voix de stentor : - Mes créatures, toutes mes créatures superbes, mes femmes, et mes filles depuis trois siècles*. (ES, 104)

Pendant les rencontres sabbatiques le démon prend une forme humaine qui lui permet de s'accoupler aux participants aux rituels, mais aussi de violenter sa fille. Avec ses cornes et son corps peint en rouge et en noir, Adélard incarne le diable en toute majesté infernale : *Adélard s'est attaché deux cornes de vache sur le front et une couronne de feuille vertes. Il tient un parasol de papier multicolore au-dessus du corps de sa femme allongée sur le ventre.*

(ES, 39) Nu et velu, Adélard est l'incarnation des divinités de la fécondité, qui, avec l'avènement du christianisme, ont été converties en démons et en créatures malicieuses. Il peut être associé à Cernunnos, le dieu cornu des celtes, qui symbolise le cycle biologique de la nature et qui est maître des forces génésiques. Les cornes qu'Adélard porte pendant les cérémonies sabbatiques sont un symbole de fécondité, de régénération physique et spirituelle. Les cornes sont liées au croissant, donc aux ténèbres, et aux cultes dédiés à la grande déesse. La déesse Isis est souvent représentée portant des cornes de vache et un disque lunaire, symboles de la fertilité et du principe féminin. La lune *apparaît comme l'un des plus puissants archétypes de la mère, probablement en lien avec le mystère de l'origine de la vie et du cycle menstruel*.[4] La vache est symbole de la Terre nourricière, mais aussi de la mort, étant considéré dans la tradition védique comme un animal psychopompe. La dissolution de l'être humain s'associe à sa renaissance, la vie s'associe à la mort dans un cycle cosmique auquel président des divinités féminines. Les ténèbres matricielles s'opposent à la lumière céleste, tout comme la lune s'oppose au soleil. Il faut remarquer que le soleil et le bélier sont des symboles christiques, tandis que la lune, les ténèbres, la vache et le taureau sont associés aux rituels païens, aux fêtes dionysiaques ; avec les rituels de la montagne de B., on se trouve dans le domaine de la transgression qui ressuscite les croyances ancestrales. Ces rites sont une célébration des puissances créatrices et le démon, Adélard, joue le rôle d'initiateur. La sorcière (Philomène ou Julie) est adorée en tant que « reine du sabbat » ; dans ce rôle, la femme devient une incarnation de cette déesse aux pouvoirs féconds, et par son union avec le démon (une véritable hiérogamie cosmique), elle participe à la régénération périodique de l'univers. La sexualité exacerbée des sorcières et des démons peut être expliquée par le fait que *la sexualité est l'expression de la formidable force vitale qui baigne l'univers.*[5] Il faut noter que pour le Celtes l'amour et la sexualité étaient les grands ennemis de la mort et de la dissolution. Le choix du diable Adélard de se déguiser en bouc ou en taureau pendant les rituels n'est pas fortuit. Liés à ces cultes de fécondité et à l'image d'une puissance matricielle féminine, ces animaux ont un symbolisme sexuel marqué, le bouc étant, par exemple, la monture d'Aphrodite.

Associé à l'Arbre de Vie du Paradis, Adélard remplace le Christ dans le rôle de centre du monde et de détenteur des connaissances sacrées. L'Arbre est symbole du cosmos vivant,

[4] Marc Girard, *Les symboles dans la Bible, Essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, Bellarmin, Montréal, 1991, p.130
[5] Jean Paul Ronecker, *L'amour magique*, Pardes, Paris, 2000, p.201

de l'immortalité, et possède des pouvoirs créateurs en tant que symbole phallique. Auprès de Julie, Adélard joue le rôle d'initiateur en lui transmettant les connaissances infernales nécessaires à son nouveau statut. Par sa sexualité effrénée et violente, il affirme aussi ses pouvoirs génésiques et préside, par les rituels d'initiation, à la confirmation de Julie en tant que sorcière *: c'est l'Arbre de Science, l'Arbre de Vie, le serpent qui a vaincu Dieu qui se trouve présent planté dans ton corps, ma crottinette à moi. Tu es ma fille et tu me continues. Le diable, ton père, t'a engendré, une seconde fois. (ES, 69)*

Le diable est aussi lié au feu, à la maîtrise du feu et de la forge, et rappelle des divinités comme Moloch, Baal, Saturne ou Chronos auxquels, selon les mythes, on sacrifiait des enfants, brulés vif sur les autels qui leurs étaient dédiés. Le démon qui dévore les chrétiens est un thème artistique et littéraire récurrent et matérialise la peur d'être ingurgité par les gouffres infernaux. Pendant le sabbat, Adélard est lui aussi identifié à ce démon reptilien qui dévore les innocents : *l'homme est très excité. Il raconte ce qu'il est seul à voir, avec force détails et précisions. … il assure qu'il y a là un grand serpent avec une couronne sur la tête qui se prépare à dévorer deux petits lapins blanc et noir, mâle et femelle… le serpent dévore ses victimes fascinées l'une après l'autre, selon un plan bien établi. Tout d'abord les parties génitales, puis le cœur et la cervelle (ES, 42).* Le serpent est un symbole des puissances fécondes de la terre, il est l'*animateur universel, l'ouroboros, (…) le promoteur de la vie*[6]. Caché dans les profondeurs de la terre ou dans les gouffres des eaux matricielles, le serpent est un symbole de fécondité, et par cela il est associé à la femme et aux menstruations qui résultent de sa morsure. Il est le *maître des femmes*[7] et c'est ainsi qu'il est retenu dans les récits bibliques où il séduit Ève. Adélard est ce serpent aux puissances génésiques et sacrées, mais aussi le Léviathan, le monstre biblique qui se réveille aux jours de l'Apocalypse.

Le mythe du forgeron s'ajoute au portait du démon hébertien : le forgeron s'adonne à des rites sanglants, considérés comme nécessaires aux travaux de la forge. Le minerai doit être arrosé de graisse humaine ou de sang, pour qu'il livre son contenu. Si le Christ peut être associé à un dieu potier, le démon hébertien devient un forgeron : c'est à travers le sang et la violence que celui-ci engendre, au sein de la fournaise, un nouvel être humain, Julie, qui est confirmée dans son rôle de sorcière. Le sang et le feu s'évoquent mutuellement dans les rites de la montagne de B. ; or, ce n'est pas le sang du cochon qui détient des qualités sacrées, mais le

[6] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op.cit., p.869
[7] Ibidem, p.457

sang de Julie, qui évoque la fécondité féminine, et qui est aussi le signe d'une nouvelle Alliance, cette fois-ci pacte avec les puissances ténébreuses.

*This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

Bibliographie

Œuvres littéraires :

2. Hébert, Anne, *Kamouraska* (roman), Paris, Seuil, 1970.
3. *Les Enfants du Sabbat* (roman), Paris, Seuil, 1975.
4. *Les Fous de Bassan* (roman), Paris, Seuil, 1982.
5. *Le Premier Jardin* (roman), Paris, Seuil, 1988.

Ouvrages critiques :

1. BISHOP, Neil B., *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.
2. BOUCHARD, Denis, *Une lecture d'Anne Hébert (La recherche d'une mythologie*), Montréal, 1977
3. BROCHU, André, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université, Ottawa, 2000.
4. CHEVALIER, Jean , Alain Gheerbrant, *Dictionnaire de symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982
5. ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959
6. GIRARD, Marc, *Les symboles dans la Bible, Essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle,* Bellarmin, Montréal, 1991
7. GRŰND, Françoise, *Le corps et le sacré*, Éditions du Chêne, 2003
8. LÉVI MAKARIUS, Laura, *Le sacré et la violation des interdits*, coll. Sciences de l'Homme, Payot, Paris, 1974
9. MESSADIÉ, Gerald, *Histoire générale du Diable*, Robert Laffont, Paris, 1993
10. PAGELS, Elaine, *The Origin of Satan*, Random Books, New York, 1996
11. PAPINI, Giovanni, *Le Diable*, Flammarion, Paris, 1954
12. ROY, Lucille, *Anne Hébert. Entre la lumière et l'ombre (essai),* Montréal, XYZ, 2000

13. RONECKER, Jean Paul, *L'amour magique*, Pardes, Paris, 2000

Sites internet consultés :

1. Vie d'Anne-Catherine Emmerich, Augustine du couvent d'Agnetenberg à Dulmen (Westphalie) :

2. http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/CatherineEm/Biographie/Biographie.htm

THE VIRTUOSO BY GRAHAM SWIFT: THE MAGIC OF EVERYDAY LIFE

Irina-Ana Drobot
PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to analyse Graham Swift's poem The Virtuoso in light of his theory regarding the magic of everyday life and in relation to his novels. According to Lindsay (2002), Swift's writings "raise questions about the relationship between personal histories and world events, between personal and public perceptions." Swift confesses that he starts his novels from small designs, that is, with poems he writes in-between his novels. What similarities can we find in terms of themes, characters, and philosophy of life and writing among his novels and this poem? In The Making of an Elephant: Writing from Within, Swift believes that "fiction – storytelling – is a magical thing." (Swift 2009: 11). He writes about "being under a story's 'spell'" (Swift 2009: 12), claiming that "the power of a good story is a primitive, irreducible mystery that answers to some need deep in human nature" (Swift 2009: 12). In what ways does Swift tell a story in this poem? Narratological theories will explain this.

Keywords: moments of vision, narratology, history, lyricism, fiction.

Swift's poem *The Virtuoso* reflects the workings of memory in his novels. The poem deals with nostalgia, not, as we might expect, for the days of the virtuoso's glory, but for more ordinary days, "When he'd make his way/ To the Academy" (Swift 2009: 238). Like the majority of Swift's narrators, the narrator in this poem goes back to the past, recalls it and tries to reflect on it. What is more, there is a direct reference to the "magic" of an ordinary moment: "(why *this* morning, what/ Was magic about *this* morning?)/ Everything sang." (Swift 2009: 239).

All narrators in Swift's novels use free association in their examination of the past. "The associative nature of the monologues, with one train of thought springing to the next, decentres the narrative element," bringing about random details that resist ordering. "Memories are piled one on the other" (Lea 2005: 117). All memories, however disparate they seem, are connected by a common idea: that of the impossibility of escaping one's past. This is also at work in *The Virtuoso*. The title character cannot escape from nostalgia for the days when he

was working to reach fame. We see how enthusiastic he once was about his work when he says "Everything sang." (Swift 2009: 239).

In Swift's novels "an anachronic structure engages the reader in the suspense inherent in the reconstruction of a puzzle and a hesitant, traumatized narrator". The main aspects of the stories are "loss and transcendence". Narrators arrive at such experiences in their attempt to better understand what happened to them and why. (Malcolm 2003) Swift's narrators attempt to analyse and explain their own histories and this links them with experiences of crisis, of loss, or of change. (Malcolm 2003) In the poem *The Virtuoso*, the puzzle is not so complicated, and the narrator has not gone through a traumatic experience. On the contrary, the poem examines a special moment, when the narrator was still working to become a well-known and skillful musician. The time is "Some crisp morning/ In autumn that seemed there/ Just for him […]" (Swift 2009: 238). His passion for music and for his work is rewarding in itself. His satisfaction with his efforts turns his reality into a function of his mood.

Getting the reader's sympathy is an important aspect in the writings of the Romantic poets, such as Coleridge and Wordsworth, who influenced, intertextually speaking, some of Swift's novels. In the Introduction to *Biographia Literaria*, Chapter XIV[1], we are told the following:

Coleridge and Wordsworth collaboratively published *Lyrical Ballads* in 1798, marking the rise of the British Romantic movement. According to Coleridge, in their collaborative plans it was agreed Coleridge would compose a series of lyrical poems exploring the Romantic and supernatural, and seeking there to earn a reader's "poetic faith," while Wordsworth planned to use the self and the everyday as his subject in poems that would replace a sense of familiarity with an air of the supernatural. Pairing these two approaches, the poets hoped, might bring into harmony "the two cardinal points of poetry, the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colors of imagination."

It is the combination of the ideas of the two Romantic poets, Coleridge and Wordsworth, that is at work in an intertextual manner in Swift's novels, demonstrated in the aspects of the ordinary and extraordinary in everyday life. Wordsworth and Coleridge believed

[1] http://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/02/Biographia-Litararia-Coleridge.pdf

that Romanticism should focus on a poetic language accessible to all classes, not just the elite. Augustan poetry was considered too sophisticated. Wordsworth believed that poetry should be a spontaneous expression of feelings. He valued the intensity of feelings at the expense of form. Wordsworth also believed that the mind of the poet is not separated from the external world; the two are connected. Thus the poet creates the external world through his perceptions. The poet's mind is not merely a passive recorder of external surroundings. Swift's narrators work in the same way as the poet in Wordsworth's vision. They offer to the reader their understanding of the world, not just a passive description of it. Just like Wordsworth's poet, Swift's narrators are gifted with stronger emotional reactions to incidents, are more sensitive than the average man, and are also "affected by absent things as if they were present", most often by past events. Wordsworth believed that the poet was "a man speaking to men". This too is characteristic of Swift's narrators: they are ordinary, common people. Yet the way they tell their stories brings to mind the Romantic poet as described by Wordsworth. "Lyrical ballad" is composed of two terms. The ballad is usually an anonymous narrative folk poem. Lyric poetry is personal, often with a first-person speaker. Wordsworth uses the form of the ballad to represent everyday life.

Like Swift's novels, his poem *The Virtuoso* does not lack intertextual references to the Romantic poets, specifically Wordsworth. Wordsworth's poem *The Power of Music* brings to mind Swift's poem, through the introduction of a musician whose music seems to transform everyday reality into something magic. The first two stanzas of *The Power of Music* also present the extraordinary found in the ordinary, everyday reality:

"An Orpheus! an Orpheus! yes, Faith may grow bold,
And take to herself all the wonders of old;--
Near the stately Pantheon you'll meet with the same
In the street that from Oxford hath borrowed its name.
His station is there; and he works on the crowd,
He sways them with harmony merry and loud;
He fills with his power all their hearts to the brim—
Was aught ever heard like his fiddle and him?"

The extraordinary is expressed by the comparison with Orpheus, and it is contrasted with the space of the "street… from Oxford". The musician "works on the crowd" by sending

them through his music into an extraordinary kind of mood, making them see reality differently. Swift's poem focuses on the effect of music and the effect of study on the musician himself.

Making an Elephant: Writing from Within, in which Swift comments on his works, allows us to understand his perspective on his writings; it also makes readers aware of the fact that he wrote poems in-between writing his novels.

Since Swift's writing style is similar to that of Virginia Woolf, her theory about the lyrical novel makes a good starting point in the analysis of Swift's work. In her diary, Woolf comments on the mixture of genres, of poetry and prose, as well as on the difference between the presentation of story in her style of novel, as compared to traditional novels. She also lets us understand that her novel will be, in fact, a mixture of narrative with more poetic and dramatic modes or genres. Woolf suggests that readers should compare various genres and arts in order to intensify the lyrical atmosphere as well as the dynamic feel of the story. The term "lyrical novel" was used in 1963 by Ralph Freedman to describe Woolf's works in comparison with those by Gide and Hesse in his book *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Features of the lyrical novel include, in his view, the focus on inner life, the "conversion of character and scene into symbolic imagery" (1963: 187), the "attempt to translate the traditional forms of the novel into organized explorations of consciousness" (1963: 187-188), the process of depersonalization of the self, and "the impact of the external world upon the inner life," which is the process of awareness (1963: 191).

The poems in Swift's autobiographical volume will be used to answer questions such as: How must the claim that Swift's novels are similar to poetry be expressed theoretically? What techniques give such an impression to the reader and why?

There is an ongoing debate when it comes to style about whether form and content can be regarded as separate. One of the commonly held ideas, as mentioned in David Lodge's book *Language of Fiction*, is that form and content are inseparable when it comes to the criticism of poems, but they are distinct when it comes to the criticism of prose (1998: 13), as stated by Mark Schorer. The novel's technique is not regarded by critics as a primary element but as a supplementary element, according to Lodge (1998: 12). The novelist's medium is evaluated, according to critics, by the extent to which the novel imitates, judges, and orders life and not by its use of language (Lodge 1998: 13). Language is just regarded as secondary in this case. Geoffrey Leech and Mick Short, in their book *Style in Fiction*, are also concerned with this age-old problem of whether form and content may be regarded as separate. They speak about

dualism and monism: "The dualist holds that there can be different ways of conveying the same content. The monist holds that this is a mistake, and that any alteration of form entails a change of content" (2007: 17).

Can we say that there is some benefit to regarding form and content as inseparable when analyzing a novel as well as when analyzing a poem? For this purpose we can look at Graham Swift's poem *The Virtuoso*, at William Wordsworth's *The Power of Music*, and at some connections between *The Virtuoso and* Swift's novel *The Light of Day.* We notice common themes, such as moments of vision, inner perception of reality, the feeling of nostalgia, and the idea that everyday reality might not be so ordinary at all. Can a poem and a novel express the same ideas, but by means of different forms?

Romantic poems and Swift's works, whether poems or novels, share common themes such as: isolation of the hero, travelling, moments of vision, concern with nature, with personal and public history, with self-expression, and with the use of imagination to understand the world. We start from what we know, so this sort of comparison shapes the way readers perceive Swift's novels. The use of previously known texts, from Romantic lyric poetry and from other poems and plays, creates a different kind of novel, the lyrical novel.

Swift explains the way he views novel writing in *Making an Elephant: Writing from Within*, a collection of non-fiction writing and interviews. Swift remembers the event of an inoculation, which he compares to fiction. Swift claims that "Fiction is also a kind of inoculation, a vaccine, preserving us from such plagues as reality can breed." (Swift 2009: 11). Swift believes that "fiction – storytelling – is a magical thing." (Swift 2009: 11). Moments of being make a story seem special. Swift makes us recall the idea of "being under a story's 'spell'" (Swift 2009: 12), claiming that "the power of a good story is a primitive, irreducible mystery that answers to some need deep in human nature" (Swift 2009: 12). Like Woolf, Swift suggests that there are special moments in fiction which appeal to readers. Readers may experience certain stories as "magic" or as special. What Woolf calls "moments of being" are experienced intensely. For Swift, stories can express a hidden truth, a revelation:

The real magic (if that expression is legitimate) of fiction goes much deeper than a few sprinklings of hocus-pocus, but we know when it's there and we feel its tingle in the spine. There can even be something magical about the perfectly judged and timed revelation on the page of an unanswerable truth we already inwardly acknowledge. In good fiction, without any trickery, truth and magic aren't incompatible at all. (Swift 2009:13)

The fiction Swift talks about can be replaced by music in the specific case of the poem *The Virtuoso*. In the poem, it is not stories but music which is magic and which transforms the everyday life for the musician.

According to Swift, therefore, stories draw attention to moments of vision, or, in the case of the poem, to music. Readers experience moments of vision while reading a novel. Moreover, moments of vision, which are experienced intensely as revelations or shocks, are found in Swift's novels too, bringing to mind the Romantic poets. Similar settings trigger them (nature or the city). Swift favours first-person narration: "As an author who's favoured the intimacy of the first person over the 'authorial' third person, I'd regard it as a mark of achievement if in my work the author seems to vanish" (Swift 2009: 1). Yet the effect of the third person in his poem is similar to first person. When Swift discusses the way he writes in *Making an Elephant*, he explains the representation of time in his novels:

The framework is broadly chronological, but (as in my novels) some liberties are taken with time. The book starts, as it were, when I was six and ends with a man who lived in the sixteenth century. In between, there is more modest hopping forward or back. (Swift 2009: 3)

The leap in time is quite clear in his poem. From the present, the musician returns to the past. Moments of vision are just one of the features Swift has borrowed from the Romantic poets. He also makes similar use of the role of the artist to offer the world a new vision of reality. This is what music does in the poem *The Virtuoso*. The morning, the musician suggests, becomes "magic" as soon as he begins to play his instrument. Everyday reality becomes something else, and like this, the vision of reality changes: "Everything sang" (Swift 2009: 239). The song no longer belongs to the musician alone. He has come to see the world differently through his music, and now he shares this vision with his audience, by playing for them. While he interprets a piece, any musician can add something of his own vision and transmit it to his audience

Narrators can all be regarded as artists when they have moments of vision. As in the Romantic version of confessional poetry, they focus on intimate, personal reflections, using self-expression to present a different vision of the world. The lyrical novel is structured into lyrical monologues, which are the result of the hero's isolation, which in Romantic poetry prompts the need for confession. The first-person speaker is also borrowed from Romantic poetry, allowing for greater self-expression. Powerful and spontaneous emotions are of import. As in Romantic Poetry, the characters use imagination to reshape reality. Nature is another Romantic element present in Swift's and Woolf's novels. Swift uses Romantic symbols such

as water. The Romantic preference for freedom is also there in the idea of travelling. Wordsworth's double awareness of memory explains the connection between the narrators' past and present selves. These tropes are part of a general cultural heritage which readers instinctively associate with the Romantics. Writers either make the same instinctive association with these tropes when they create the lyrical moments in their novels, or they purposefully use them to prompt readers to make these lyrical associations.

The Romantic poets have given expression and artistic form to creativity, imagination, and sensitivity, which will always be relevant to human psychology. There is a general tendency for readers, critics, and writers to associate lyricism with Romantic poetry. This can be seen in the moments when such Romantic tropes are introduced in Swift's novels. Such moments include reflecting on the past, present, and future, as well as on certain moments in one's life; they include imagining stories about another character, and expressing one's feelings of joy when walking throughout the city, as well as other kinds of dreamy states. Romantic tropes lead readers to apply the pattern of Romantic poetry in order to experience the novel's lyricism more intensely. The novel is, after all, usually strongly associated with narrative prose. These tropes are there to compensate for moments when prose may not really use lyrical language. The stream-of-consciousness itself was used by the Romantic poets for inspiration.

Together with these common Romantic tropes, we need to focus on style and structure. If we consider Leech and Short's assertion that dualism and monism are different ways of expressing the same content and that changes in form lead to changes in content, respectively, can we say that the same content is conveyed in two ways: as prose and as poetry? Isn't the distinction between prose and poetry blurred in Swift's case?

We could regard the poem *The Virtuoso* as a paraphrase of the same sort of nostalgia for the past as that in Swift's novel *The Light of Day*. Leech and Short discuss the issue of the possibility of paraphrasing a text:

Dualism assumes that one can paraphrase the sense of a text, and that there is a valid separation of sense from significance. Dualists do not in general treat stylistic choices as devoid of significance: if they did, they would scarcely find style worth studying. Rather, an enlightened dualist will search for some significance, which we may call stylistic value, in a writer's choice to express a certain 'sense' in *this* rather than *that* way. (Leech and Short 2007: 20)

Thus we may ask whether there is a significant difference in expressing the same ideas in the form of a novel or in the form of a poem. In our case, our attention is drawn to the fact

that poem and prose are regarded as quite similar when it comes to the lyrical novel. However, a poem is much more concise and opens the way for the reader to imagine something more, leading the reader to be able to expand the poems *The Virtuoso* and *The Power of Music* into the nostalgic mood found in the novel *The Light of Day*.

Swift's poetic novel creates the illusion of another text, that of a poem. Since the reader can become confused in all this movement from poetry to narrative modes, narratological theories on narrators will offer insight. The fabula refers to those incidents which occur to the novels' characters, arranged in a logical and chronological way, even if they are not arranged this way in the final novel. The fabula is just the "raw material of the story", as Paul Cobley explains. The writer will organize this raw material to suit his artistic purposes. The mindset of Postmodernism promotes experimenting with the plot. Such experimentations are explained by looking at the various layers of a story. Postmodernism offers the readers various illusions around the concept of plot. They can reconstruct the novels as narratives or as poems, depending on which writing style is suggested to them. Swift's readers can perceive *The Light of Day* as a poem because his writing style suggests that interpretation.

We can say that this writing style suggested in Swift's novel is based on common themes with Romantic lyrical poetry.

The choice of poetic expression in Swift's novel says a lot about its contents. The issues discussed are, as we have seen, related to life's feelings of nostalgia and transformative power of one's mood on reality.

Genre is all a matter of the readers' interpretation. This is how Jonathan Culler, in his book on semiotic approaches to literature, *The Pursuit of Signs* (1981), introduces one of Todorov's theories which, while specifically about the fantastic literary genre, can explain the operations readers do with any genre. The fantastic genre's striking feature is figurative language; in a similar way, the lyrical novel has some features which remind readers of poems and which gain their attention. "The reader must perform imaginative transformations on the various things seen and heard," Culler (1981: 76-77) describes the reader's analysis of Blake's poems. Readers imagine and interpret. They do not stop at what they expect to be there or at what seems to be there, be it a *fabula* or a genre. Swift's novels draw them into imagining a genre and a *fabula* which are not narrative but lyrical. Readers are offered illusions; prose uses features we have been used to finding in poetry. What is more, poetry uses features found in prose. In *The Virtuoso*, readers start imagining a story, with a character, a musician, who talks to them about his nostalgia for the beginning of his career. His career is in fact a passion for

him. This is why his passion for music transforms the reality around him into something extraordinary.

"Rules in poetry are made only to be broken", Leech and Short say (1991: 12). They divide the use of poetic language into categories such as plain, middle and grand styles. They suggest that there is an aesthetic value common to all these styles which distinguishes poetic language from ordinary language. For the plain styles, we pay attention to the choice and arrangement of words, as Swift does. In order to be surprising, to "Revitalize the language of poetry, the poet draws directly on the resources of contemporary language" (Leech and Short 1991: 23). Swift uses both ordinary and poetic language in a surprising mixture. Leech and Short note a striking feature of contemporary poetic language, a trend within which Swift fits:

The effect of the return to ordinary language in the present century has been far-reaching. The feeling that there are intrinsically poetical and unpoetical sectors of the language has been repudiated. (Leech and Short 1991: 23)

This has led to strange combinations of language registers which can confuse or create illusions. What sort of novel keeps the poetic effect always in the foreground? This is a way to "escape banality", as Leech and Short suggest, when they use these words to title a section (1991: 23). Swift presents everyday life poetically: "So this is their life, what they do every day,/ [...] No, no, look again. It's not what it seems." (Swift, *Rush Hour*) The same holds true for *The Virtuoso*. Apparently common incidents are presented in a different light, due to this special use of language. He also uses structures usually associated with poetry in his prose, or, better put, structures which have something poetic about them, even when used in drama. As Woolf claimed in her essays, we usually associate drama with poetry and the novel with prose. Yet this is just one possibility among many when it comes to the writer's creativity with language. Lyrical monologues remind readers of their previous uses, in poetry and drama, and of their previous readings. The poetic effect is inserted into the usual narrative mode we expect of novels.

Prose is mixed with a poetic effect in Swift's novels, while poems have a prose quality to them, yet retain their lyricism. De Paiva Correia believes that there is always at least some minimal action even in a lyric poem. De Correia claims that "the lyrical mode, similarly to the narrative and dramatic ones, is a powerful transmitter of action", and thus can lend itself to a coherent plot. The use of the lyrical mode transmits action, and it is here that the active role of the reader comes in. While reading The Virtuoso, we imagine a now famous musician who

looks back with nostalgia over his beginning career, the work he put into it, and to the way his passion for music gave him the sensation that the world was more beautiful.

Hühn also claims that there is always a story, even in lyric poetry. There are always incidents, even in a poem. These features will make poetry suitable for a narratological analysis. According to Hühn,

[…] first, poetry can profitably be analysed on the basis of narratological categories and thus be compared with prose narratives proper (by poetry, I mean the lyric in the narrow sense, not merely narrative poems such as ballads or verse narratives); and second, events are a prerequisite of narrativity in fictional literature as well as in the lived world. (Hühn 2005-2007)

Thus, the poem *The Virtuoso* crosses the border between genres, poetry and prose, while the lyrical effect remains. We notice the theme of memory, of going back to the past, for which Swift is famous in his novels. Swift adds an element of surprise to an apparently ordinary contemplation of the past: it is not an out of the ordinary incident to which the musician goes back nostalgically. He goes back nostalgically to moments that would be common in anyone's life: working to achieve something, working to become better at what he does. These efforts are very rewarding, and in these moments, the whole world becomes a more beautiful place, everything seems to sing, everything seems to take part in his joy. It is not the place that creates a certain state of mind. The process is reversed: the state of mind has an influence on the perception of the place. From this point of view, Swift defamiliarizes the usual expectations from Romantic poetry, where the place (nature usually) influences the characters' states of mind. At the same time, Swift preserves elements specific to Romanticism, such as the influence of music on obtaining moments of revelation. What is more, Swift shares with Romantic poet Wordsworth the preference for very simple and clear language, as well as the combination of the ordinary with the extraordinary.

References

1. Culler, Jonathan. 1981. The Pursuit of Signs, Cornell University Press.

2. De Paiva Correia, Maria Helena. *A sense of continuity: lyric sequences, dramatic cycles and narrative pilgrimages in late medieval and early modern literature*, Universidad de Lisabona, 2008, http://sederi.org/docs/yearbooks/08/8_11_de_paiva.pdf

3. Freedman, Ralph. 1963. *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*. New Jersey: Princeton University Press.

4. Hühn, Peter. 2005-2007. *Eventfulness in Poetry and Prose Fiction*, Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology, http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_huhn.htm

5. Leech, G., Short, M. 2007. *Style in Fiction*, London and New York: Longman.

6. Lindsay, Cora. 2002. *Graham Swift*, <www.contemporarywriters.com>

7. Lodge, David. 1998. *Language of Fiction*, Bucureşti: Editura Univers.

8. Malcolm, David. 2003. *Understanding Graham Swift*. South Carolina: University of South Carolina Press.

9. Swift, Graham. 2009. *Making an Elephant. Writing from Within*, New York: Alfred A. Knopf.

10. Wordsworth, William. *The Power of Music*, http://www.poemhunter.com/poem/power-of-music-2/

SURPRISING PERSIDA

Andreea Petre
PhD, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: The action of "Mara" novel written by Ioan Slavici focuses on the two powerful female characters: Mara and her daughter, Persida.
ANALYZING the relationship of these two characters with maternity, it can be easily observed that in case of Mara, the maternal enthusiasm is assimilated by her huge dissipated, exhausted and wasted efficacy in order to dominate the community led by men.
Considering Persida it is clear that she is interested in her own privacy not in others' . All Persida's love will be transformed into an ascending love trying to protect the man and assume responsibly his weakness.

Keywords: female character, maternity, energy, ascending love.

Acest roman**,** publicat mai întâi în revista ***Vatra*** în 1894, iar apoi în volum, în 1906, la Budapesta, constituie din multe puncte de vedere o continuare a nuvelisticii lui Slavici, dar, prin mediul social evocat, aşa cum s-a mai spus, de altfel, romanul este „mai curând un roman burghez decât unul ţărănesc". [Nicolae Manolescu, 1980, 140]

Direcţia din care ***Mara*** continuă nuvelele nu este, aşadar, una a lumii rurale. Ne aflăm într-o lume amestecată, care stă sub semnul diversităţii, acţiunea se petrece la graniţa Imperiului Habsburgic, românii trăind alături de maghiari, germani şi sârbi. Existenţa personajelor se desfăşoară într-un univers în continuă prefacere, citadin, deschis, al cărui erou-arhetip este Prometeu simbol al productivităţii, efortului, progresului şi al randamentului.[Herbert Marcuse, 1996, 154]

Romanul gravitează în jurul Marei, „văduva săracă", nevoită de tânără de tânără să-şi crească singură cei doi copii. Mara este ceea ce Gilles Lipovetsky numea „o a treia femeie". Ea reuşeşte să-şi câştige recunoaşterea socială prin manipularea identităţii create în urma rolului familial de văduvă. Este ceea ce Ioana Pârvulescu numea „o văduvă cu fler", alăturând-

o pe Mara unei alte celebre văduve, Vitoria Lipan.[Ioana Pârvulescu, *Alfabetul doamnelor,* 1999,.35]

Mara simte pulsul unei noi lumi. Existenţa ei nu se raportează la bărbat, ci doar la ce poate face singură, prin propriile-i puteri. Cu toate că de tânără a rămas singură, Mara îşi canalizează toate eforturile pentru a se descurca. Are calităţi, e drept, e „tânără, voinică şi harnică". Şi spune naratorul, are „şi noroc" de la Dumnezeu. Şi de n-ar avea noroc, Mara şi l-ar face. Structura ei se adaptează de minune unei lumi cu mai multe centre, unei societăţi cu o „geometrie variabilă", cum o numeşte Lucian Boia.[Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului,* 2000, 123]

Ceea ce ne interesează la Mara este raportul cu maternitatea. Din această perspectivă se constată o diferenţă majoră între ea şi Persida. Secolul al XIX-lea exalta fără încetare maternitatea, considerând-o cu adevărat „mica funcţie meritorie pentru o femeie".[Philippe Aries si Georges Duby, *Istoria vieţii private*, vol.7, 1997, 160]

Aspectul maternităţii în operele urmărite este foarte interesant. Kogălniceanu vede în mamele fragede o podoabă a societăţii „şi, totuşi, femeile" Moldovei ajung nişte „creaturi ce se nasc, cresc, se mărită , fac copii şi mor".[Mihail Kogălniceanu, *Tainele inimei,* 1964, 67]

Elena lui Bolintineanu este mama, dar, odată adulterul produs, maternitatea este înăbuşită de sentimentul vinovăţiei. Păcatul mamei va trece pe umerii fiicei, stigmatizând-o. Ieşirea din aristocraţie afectează maternitatea şi modul ei de reprezentare, se produce demitizarea imaginii mamei sacre care-şi dedică întreaga viaţă sacrificiului pentru binele familiei. Mama Micuţei lui Haşdeu nu ţine prea mult la morală. Nici la fericirea fetei. Acceptă să negocieze căsătoria Mariei cu bătrâiorul, dar bogatul baron. Mamiţele din ***Momentele*** lui Caragiale sunt reflectarea unei maternităţi întoarse pe dos, susţinută doar la nivelul discursului. Distanţarea se face ironic.

Şi la Slavici, s-a spus de altfel, că privirea naratorială este ironică, uşor amuzantă chiar. Dar Mara nu cade în derizoriu. Mara nu-şi forţează soarta şi nici nu schimbă soarta copiilor ei.

Mircea Tomuş vede în văduva de la Rodna „o femeie energică al cărei sentiment familial este crescut dincolo de limitele firești; instinctul ei matern are ceva de fiară". La prima vedere, da, Mara are ceva de mamă fiară, dar eroina excelează în a relativiza relaţiile cu ceilalţi şi chiar cu Dumnezeu. [Mircea Tomuş [în] *Slavici - Evaluări critice,* 1977, 94]

Avem de-a face cu o „businesswomen", cum o numea Nicolae Manolescu. Întreaga energie se consumă la vedere. Nu stă o clipă, iar spaţiul deschis în care se învârte o ajută din plin:

„Apoi, mare lucru pentru o precupeaţă, Radna e Radna. Lipova e numai aci, peste Mureş, iar la Arad te duci în două ceasuri.

Marţi dimineaţă, Mara-şi scoate şatra şi coşurile pline în piaţa de pe ţărmurele drept al Murăşului, unde se adună, la târg de săptămână, murăşenii, pînă de pe la Sovârşin şi Soboteliu, şi podgorenii, până de pe la Cuvin. Joi dimineaţa, ea trece Murăşul pînă de pe la Făget, Căpălnaş şi Sîn-Miclăuş. Vineri noaptea, după cântatul cocoşilor, ea pleacă la Arad, ca ziua s-o prindă cu şatra întinsă în piaţa cea mare, unde lumea se adună din şapte ţinuturi.

*Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ţi iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate şi cumpără ce găseşte; duce de la Radna ceea ce nu găseşti la Lipova ori la Arad şi aduce, de la Arad, ceea ce nu găseşti la Radna ori la Lipova. Lucrul de căpetenie e, pentru dânsa ca să nu mai aducă ce a dus şi vinde mai bucuros cu câştig puţin, decât ca să-i «clocească» marfa”.[*Ioan Slavici, op. cit., 284]

Ceea ce o domină este respectul pentru muncă, stăpânirea de sine şi moderaţia care sporesc productivitatea. Munca este un scop în sine, „o vocaţie, aşa cum o cere capitalismul, este şansa de a învinge energia tradiţionalistă”. [Max Weber, *Etica protestantă şi spiritul capitalismului*, 1993, 46]

Se-nchină la Maica Precistă, face mătănii, dar în faţa mânăstirii nu-i decât un loc larg, unde „se adună lumea cea multă, grozav de multă lume”. Această lume e ogorul ei, pe care-l scarmănă cu multă trudă şi iese la „seceriş” în zile de mare sărbătoare, ca Sfânta Maria, „cu coşurile pline şi seara se întoarce cu ele goale”. De aceea, se închină Mara la icoane şi-i pune şi pe copilaşi să se-nchine. „Cei plini de spirit capitalist sunt de obicei, dacă nu de-a dreptul ostili bisericii, cel puţin indiferenţi faţa de ea. Ideea cucernicei plictiseli a paradisului nu este tocmai ispititoare pentru firea lor activă, iar religia le apare ca un mijloc de a-l distrage pe om de la muncă pe solul acestui pământ. Dacă i-am întreba pe ei care este sensul goanei neîncetate, (…) ei ar răspunde uneori, (…) că o fac «din grijă pentru copii şi nepoţi»”. [Max Weber, *op. cit.*, 52]

Acesta şi este motivul pe care Mara-l invocă mereu, când îşi face socotelile seara şi pune bani pentru a doua zi:

„Scăzând dobânda din capete, ea pune la o parte banii pentru ziua de mâine, se duce la căpătâiul patului şi aduce cei trei ciorapi: unul pentru zilele de bătrâneţe şi pentru înmormântare, altul pentru Persida şi, al treilea, pentru Trică. Nu e chip să treacă zi fără ca ea să pună, fie şi măcar numai câte un creiţar, în fiecare din cei trei ciorapi; mai bucuros se

împrumuta pentru ziua de mâne. Cînd poate să pună florinul, ea-l sărută, apoi rămâne aşa, singură, cu banii întinşi pe masă, stă pe gânduri şi începe, în cele din urmă, să plângă.

*Nu doară că i-ar fi greu de ceva; când simte greul vieţii, Mara nu plânge, ci sparge oale ori răstoarnă mese şi coşuri. Ea îşi dă, însă, seama cât a avut când a rămas văduvă, cât are acum şi cât o să aibă odată. Şi chiar Mara să fii, te moi cînd simţi că e bine să fii om în lumea aceasta, să alergi de dimineaţă pînă seara şi să ştii că n-o faci degeaba". [*Ioan Slavici, *op. cit.*, 286]

Copiii sunt avangarda Marei. Împingându-i în faţa ei mereu, de fapt, îşi lucrează cu grijă avansarea economică şi socială: „Sunt săraci, sărăcuţii, că n-au tată, e săracă şi ea, c-a rămas văduvă cu doi copii." [Ioan Slavici, *op. cit.*, 285]

Magdalena Popescu analiza exhibarea condiţiei de subalternă. Disimularea face parte din strategia succesului. Cei mici sunt „zdrenţăroşi şi desculţi, şi nepeptănaţi, şi nespălaţi, şi obraznici". Persida este dată la călugăriţele de la Lipova pentru o sumă derizorie, după ce Mara a înmuiat-o pe maica Aegidia cu lacrimi de văduvă. Motivaţia demersului este destul de ambiguă chiar martorul ne derutează:

„Era una, preuteasă de la Pecica, o femeie minunată, şi dulce la fire, şi bogată, şi frumoasă: ar fi spart Mara toate oalele dacă cineva s-ar fi încumătat să-i spună că Persida ei n-are să fie tot aşa, ba chiar mai şi mai. Iar preuteasa aceea stătuse patru ani de zile la călugăriţele din Oradea-Mare; era, deci, lucru hotărât că şi Persida are să stea cel puţin cinci ani la călugăriţele din Lipova". [Idem, 286-287]

E drept, Mara proiectează în Persida, ca şi în Trică, de alfel, aspiraţia ei de stabilitate, dar, pe de alta parte, după fuga copiilor pe Mureş, lumea a judecat-o şi pe Mara, că „e nemernică", „şi-a vândut fata".

Mircea Tomuş punea accentul pe „implicaţiile ideii de familie" care, în roman, constituie „nucleul problematic". [Mircea Tomuş [în] *Slavici – Evaluări critice*, 1977, 95]

Este adevărat, dar numai în ceea ce-o priveşte pe Persida. Mara şi copiii ei formează o familie, iar întreaga energie a mamei se canalizează, la prima vedere, către reuşita copiilor, desigur. Elanul matern nu-i lipseşte, este, însă, asimilat de teamă că grijile materne i-ar stăvili ascensiunea. Când Trică este dat afară, se răzvrăteşte şi îi promite băiatului o şcoală mai bună:

„Lasă, dragul mamei – grăi dânsa, în cele din urmă, îndârjită – căci am să te dau la o altă şcoală mai bună! Am să te scot om, om de carte, om de frunte, ca să nu mai fii ca tatăl tău şi ca mama ta, ci să stea ei şi copiii lor în faţa ta, cum noi stăm în faţa lor! Eu pot, eu am,

urma ea avântată; mi-a dat Dumnezeu şi are să-mi mai deie, fiindcă el nu face deosebire între oameni!". [Ioan Slavici, *op. cit.,* 296]

Nu-i place că lumea a condamnat-o că şi-a lepădat copila şi se duce la mânăstire s-o scoată de acolo, „s-o ie pe lângă ea". Dar nu se putea ocupa şi de fată, aşa că „se înmoaie" până la mânăstire, pentru ca, în final, să aranjeze cu maica Aegidia s-o ţină pe Sidi fără bani, ca să-i rămână banii pentru Trică. Vitalistă, structură elastică, energia Marei nu este direcţionată ascensional decât în raport cu banul. Pentru copii nu-i rămâne decât compromisul.

Radu G. Ţeposu vedea în Mara un personaj care „acumulează rolul tatălui, dar şi pe cel al divinităţii. (…) Mara este, în fond, un pater families care veghează la viaţa odraslelor, o autoritate din al cărei cuvânt nu trebuie să iasă nimeni.". [Radu G. Ţeposu, *Viaţa şi opiniile personajelor***,** 1983, 28]

Nu este un pater families, ci un pater al comunităţii. Am afirmat că, în operele lui Slavici urmărite până acum în analizele noastre, rolul Tatălui îşi pierde forţa ordonatoare. Aici, nici nu există. Dar Mara nu este decât la nivel discursiv o mamă singură, nevoită să fie şi mamă şi tată pentru copiii ei. Văduva de la Rodna descoperă independenţa pe care n-ar fi cunoscut-o rămânând închisă în condiţia de femeie nevoiaşă cu doi copii. Ne aflăm într-o lume dominată de bărbaţi, aşa încât Mara se insinuează, mai întâi discret, pentru a nu şoca în structurile de putere ale târgului. Are ceea ce Max Weber numea o „drastică cumpătare", pentru că nu vrea să „consume, ci să câştige". [Max Weber, *Etica protestantă şi spiritul capitalismului*, 1993, 47]

Se prezintă, în continuare, „tot soioasă, tot nepieptănată", dar vorbeşte „mai apăsat, se ceartă mai puţin, calcă mai rar şi se ţine mai drept decât odinioară". [Ioan Slavici, *op. cit.,* 299]

Însă, după ce intră în afacerile cu cămătăria, transformarea este vizibilă:

„Nu mai era Mara podăriţa, nici precupeaţa, nici, mai ales, văduva rămasă cu doi copii săraci: gătită de nuntă, ea se ţinea drept, vorbea rar şi chibzuit, ba, pentru ca lumea să afle, mai scăpa şi cîte-o vorbă despre supărările pe care ţi le fac datornicii". [Idem, 323]

Efortul ei de a cuceri lumea printr-o mimată umilinţă este contrazis, în permanenţă, de atitudinea copiilor, care-i moştentesc energia, nu şi dragostea de bani sau putere. Copiii îi scapă printre degete. Când sunt mici, fug cu luntriţa pe Mureş, iar când sunt mari, îşi iau lumea-n cap. Există o zonă de mister între mamă si copii, percepută şi de unii, şi de alţii. Când Mara îi promite lui Trică o şcoală mai bună băiatul „nu prea înţelege vorbele mamei", fiindcă „eu pot,

eu am, […] mi-a dat Dumnezeu şi are să-mi mai deie, fiindcă el nu face deosebire între oameni" [*Idem,* 296]

Când Persida îi spune Marei că nu-i mai trebuie bărbat, mama se destăinuie:

„- Banul, draga mamii – urma ea – banul e mare putere, el deschide toate uşile şi strică toate legile, iar tu ai bani, destui bani, multi bani. Uite! – urma ea – făcîndu-şi mustrări c-a scăpat vorba. Ţi-o spui fiindcă nu mai eşti copilă şi trebuie s-o ştii, ca să te simţi: eu am adunat pentru voi, puţin cîte puţin, din ce în ce mai mult. M-a ajutat Dumnezeu şi puţine sunt pe aci, prin apropiere, fetele care au zestre ca tine.

Persida se ridică puţin în culcuşul ei. Ştiuse ea că are mama ei bani! Acum însă, ar fi voit să-i vadă fata, căci, din tonul cu care vorbea, banii păreau mulţi şi parcă, din faţa ei, ar fi putut să-i numere. Era, însă, întunerec în casă."[Idem, 499]

Cu bani, Mara poate orice. Totul este să nu-i înstrăineze şi nici copiii măcar să nu ştie exact câţi are. Ar putea să-şi ridice social odraslele, însă nu se-ndură. Lui Trică nu-i dă bani ca să scape de relaţia cu Marta, preferă să-l împingă în păcat:

„- Mamă! zise el. Nu mă împinge la păcat! Eu mă-ncurc rău cu stăpâna mea!

- Nu dau nici un ban! răspunse Mara îndărătnică. Dacă te vei încurca, atâta pagubă! Ce pierzi?! Nu e ruşinea mea, nici a ta, ci a ei! Vorba e să nu-ţi umble gura!" [Idem, 487]

Când Persida vine acasă de la mânăstire, este derutată, conştientă fiind că fata trebuie să iasă-n lume pentru a-şi găsi norocul, un noroc ce ar trebui găsit în altă parte, şi nu acolo unde lumea ştie că Persida e fata podăriţei:

„De! E greu să ai fată mare, mai ales când trebuie să stai toată ziua la pod ca să aduni creiţari pentru ea. Fetele vreau să fie purtate prin lume, ca oamenii să le vadă şi să le ducă vestea, să umble mereu, ca să-şi întâlnească norocul. Şi parcă ştia Mara că aici, unde a crescut şi unde toată lumea o ştia de mică, fata ei n-o să-şi poată găsi norocul". [Idem, 307]

Pe lângă vocaţia banului, Mara are vocaţia compromisului. Persida nu greşeşte, nu e ea vinovată, doar întâmplarea şi soarta sunt responsabile pentru greşelile fetei. Să urmărim acest fragment semnificativ pentru atitudinea diferită a celor două personaje. Cu cât Persida se învinovăţeşte mai tare, cu atât o disculpă Mara mai tare.

„- De unde ştiai tu unde ai să-l găseşti? întreba ea.

- *De unde ştiam? răspunse Persida. Nu ştiam, dar m-am dus aşa, la un noroc, în Păduriţa şi l-am văzut acolo, plimbându-se singur. El nu m-a văzut; aş fi putut, dar să trec înainte; m-am dus însă la el, ca să vorbesc cu dânsul. D-ta vezi că eu sunt de vină!*

- *- Nu eşti – zise Mara – cum să fii? S-a întâmplat să-l vadă Trică şi să-ţi spună. S-a întâmplat să fie zi frumoasă; s-a întâmplat să-l întâlneşti; aşa au venit lucrurile şi tu n-aveai ce să faci.*

Persida dete din cap.

- *- Nu! am voit cu tot dinadinsul, zise ea. Asta eu o ştiu mai bine decât orişicine. Tu-l ştii cum era la casa părinţilor lui: cu obrajii rumeni, cu mustăcioara linsă, cu părul neted de i se vedea de departe cărarea, cu şorţul totdeauna curat. Acum era cu părul lung şi nepeptănat, cu barba încâlcită, cu faţa buhăită, cu o pălărie turtită în cap şi cu hainele purtate şi soioase, un om care petrece nopţile prin birturi şi adoarme îmbrăcat. Alta ar fi fugit, poate, de el: eu am alergat la dânsul.*
- *- Săracul băiat! grăi Mara înduioşată.*
- *- Luni apoi – urma Persida – a trecut în patru rânduri prin faţa casei lui Claici, marţi tot aşa, tot aşa mercuri şi joi. Eu voiam să nu-l bag în seamă, dar astăzi după ce aţi plecat cu toţii la târg, nu m-am mai putut stăpâni, ci i-am ieşit în cale, ca să-l întâlnesc. Nu mai pot, mamă: mi-e milă de el şi mă mustră cugetul!*
- *- Vai de sufletul lui! grăi Mara suspinând.*
- *- Cum a rămas el? urma Persida deznădăjduită. Ce face el acum? O să afurisească ceasul rău în care m-am ivit în calea lui, ca să stric tot rostul vieţii lui!*

- Nu, fata mea, zise Mara liniştită. Aşa vin lucrurile în lumea aceasta: pleci în neştiute şi te miri unde ajungi; te-apucă – aşa din senin – câteodată, ceva, şi te miri la ce te duce. Omul are data lui şi, nici în bine, nici în rău, nu poate să scape de ea; ce ţi-e scris are neapărat să ţi se întâmple; voinţa lui Dumnezeu nimeni nu poate s-o schimbe".[Idem, 344-345]

Mara nu cunoaşte zguduiri existenţiale ca Persida. Construită pentru ziua de mâine, pentru progres, ea este adepta lui „lasă că merge şi aşa".

Şi Persida este o „a treia femeie". Dacă forţa mamei vine din acumulare, aceea a Persidei vine din voinţă. O urmează pe Mara în vitalitate. Dacă energia Marei se desfăşoară pe orizontală, se extinde, încercând să cucerească spaţiul, scena exterioară dominată de bărbaţi, Persida este interesată de interioritate, energia ei acţionează în profunzime, fata fiind întoarsă către ea şi nu către lume. Nu este interesată de averea mamei; în acest sens, ea nu este o continuatoare a Marei. În fond, Mara nu a ţinut să formeze, pe calea acumulării îndârjite, pe niciunul dintre copiii ei.

Putem spune că Mara înfloreşte pe linia puterii şi a stimei publice, pe când Persida are o înflorire strict feminină. Din punctul de vedere al întoarcerii către sine, Persida este o urmaşă

a Siminei din ***Pădureanca***. Cele două au în comun personalitatea puternică prin care domină bărbatul drag. Nu au ca scop accederea, prin căsătorie, într-o poziţie superioară social. Sunt acaparate total, dar şi derutate, de raportul inegal de forţe dintre ele şi bărbat. Şi fiindcă au o energie interioară copleşitoare, atât Simina, cât şi fata Marei, vor converti această energie, nu într-o iubire-pasiune de tip distrugător pentru bărbatul drag, ci într-o iubire maternă, de tip ascensional, formator, încercând să ocrotească bărbatul şi să-şi asimileze responsabil slăbiciunea lui. Dacă maternitatea nu o transfigurează pe Mara, în schimb, pe fata ei, da.

De mică are vocaţia maternităţii, fiind sora mai mare. Când Trică este bătut de Costi, nu mama, cu lacrimile ei de femeie văduvă, este cea care-l poate ocroti, ci Sidi: „Da! singură ea putea să ştie ce va să zică a fi bătut de Costi." [Ioan Slavici, *op. cit.,* 290]

Şi Sidi reacţionează ca o leoaică ce-şi apără puiul, auzind ce-a păţit fratele ei, fiind în stare să fugă de la mânăstire:

„- Ce e?! întrebă ea răstit.

- *Uite – zise el încet, ca să nu audă şi sora Marta, care se afla în iatacul de alături – Costi m-a bătut.*
- *- Te-a bătut el pe tine şi tu, prostule, te-ai lăsat să te bată!*
- *- Dacă el e mai tare!*

Persida rămase cîtva timp pe gânduri, cu răsuflarea oprită şi cu ochii ţintă la un colţ.

- *- Haide!... zise apoi şi îl apucă de braţ, ca să-l ducă spre ieşire, unde cheia era în uşă.*
- *- Sidi, Sidi! striga sora Marta speriată şi plecă s-o oprească.*
- *- Haide! grăi Persida mai tare. Ea n-are voie să iasă după noi!*

Ieşind, apoi, în stradă, ei o luară spre pod. Da! Însă, dincolo era Mara şi ea n-avea să-i vadă, nici să-i ştie".[Idem, 290]

În secolul al XIX-lea, sentimentul fratern este o formă foarte importantă de comunicare afectivă. „Între fraţi şi surori, diferenţa de sex creează un raport complex, oarecum iniţiatic: prima formă a relaţiei cu celălalt sex." [Philippe Aries şi Georges Duby, *Istoria vieţii private,* vol. 7, 147] Observăm că, pentru Persida, relaţia cu celălalt sex începe printr-un raport de tip ocrotire, impunere, apărare. Fata fuge cu Trică, cu luntriţa, pe Mureş şi nu reuşeşte să spele ruşinea fratelui, doar să atragă atenţia asupra lor, dar impulsul iniţial este acela de a-l salva pe Trică, aşa cum se va şi scuza ulterior în faţa mamei şi a maicii Aegidia:

*„Şi eu vreau să-i arăt că n-are să bată pe fratele meu, pentru că e mai mic şi n-are pe nimeni să-l ajute" . [*Ioan Slavici, *op. cit.,* 293]

Vasile Popovici analiza mecanismul care pune personajul slavician într-o arenă publică. Interesant este că Persida este cel mai expus personaj al romanului, din acest punct de vedere. Mara, este un personaj ubicuu, când pe pod, când la Rodna, când la Lipova, dar Persida este cea care iese în evidenţă. Forţa ei nu este subterană ca a Marei, care, şi când vrea să fie remarcată, o face deliberat, ştiind câţi crăişori a strâns de-a lungul timpului.

Persida nu trece neobservată. O uimeşte şi pe Mara. Creşte prea frumoasă:

*„Prea i se făcuse fata fată, şi nu mai ştia ce să facă cu dânsa. Înaltă, lată-n umeri, plină, rotundă şi cu toate aceste subţirică s-o frângi din mijloc; iar faţa ei ca luna plină, curată ca floarea de cireş şi albă de o albeaţă prin care numai din când în când străbate abia văzut un fel de rumeneală". [*Ioan Slavici, *op. cit.*, 301]

Nici Trică nu înţelege de ce

„femeile pe lângă care treceau, toate, până chiar şi fetiţele mici se uitau cordiş, cu coada ochiului, la sora lui şi, apoi, îşi mai şi întorceau capetele". [Idem, 307]

Apariţia ei îi magnetizează pe toţi:

„Hubăroaie se ridică din jeţ şi înaintă până în uşă; servitoarea, care ţinea coşul ca să i se dea carnea, se uită şi ea mirată, iar dincolo, peste drum, la celălalt colţ, se oprise un bătrân şi stătea cu gura căscată. Persida trecea ca prin văpaie mistuitoare, iară Trică venea doi paşi în urma ei, domol şi cu capul ridicat.

- *- Trică – grăi dânsa, după ce trecu de măcelărie – vino mai iute, nu mă lăsa singură!*
- *- Frumoasă e, şerpoaica! grăi Hubăroaie. A cui să fie oare? Mi-e ca şi când aş mai fi văzut-o undeva.*

Naţl dete din umeri! El ştia, ce-i drept, unde a mai văzut-o, dar nu ştia a cui este.

- *- E de dincolo, din mânăstire, răspunse servitoarea; o vei fi văzut la fereastră.*

Obrajii lui Naţl, şi altfel rumeni, se făcură roşii ca bujorul.

- *- Nu, zise Hubăroaie; ferestrele nu se deschid.*
- *- Ai văzut? întreaba d-l Bereki, bătrînul din celălalt colţ, care acum trecuse uliţa şi stetea în uşa măcelăriei.*
- *- A cui e?*
- *- Se poate să mai întrebi? e leită muma ei!*
- *- Aşa e! Da, e fata Marei, grăi Hubăroaie mai întâi mirată, apoi dezamăgită.*

«Păcat!» îi venea să mai zică, dar n-a rostit vorba. Era oarecum înduioşată de gândul că e mare nenorocire să fii atât de fragedă, atât de frumoasă şi să ai mamă pe Mara, precupeaţă şi podăriţă". [Idem, 306]

Aşadar, ca şi Simina, Persida trăieşte o dramă a frumuseţii şi a excesului de energie.

Întâlnirea cu Naţl stă, de asemenea, sub semnul prea-plinului, şi nu doar al întâmplării. Scena este semnificativă, pentru că Persida ia cunoştinţă de modul în care este receptată de către ceilalţi. Reflectarea ei în ochii celorlalţi are efect atât de puternic, încât o sperie şi pe fată. Cu toate că a fost îndelung analizat, pasajul se cere recitit pentru susţinerea analizei:

„Într-una din zile, ferestrile fiind deschise şi izbind o dată vântul în ele, una, tocmai cea de la iatacul din colţ, unde stetea maica Aegidia cu Persida, s-a sfărâmat. Naţl s-a dus să vadă şi a văzut – nu fărămăturile de geam, ci o fată, care îi părea grozav de frumoasă. Nu-i vorba, n-avea nevoie să şi fie pentru ca să-i pară frumoasă. Ceea ce se iveşte la fereastra unei mânăstiri de călugăriţe are totdeauna ceva tainic şi plin de farmec. Acolo, chiar bătrână fiind, femeia pare tânără, chiar urâtă, pare frumoasă; iară lucrurile sunt cum ele ne par. Din întâmplare, însă, Persida, care alergase şi ea să vadă ce s-a întâmplat, era chiar mai tânără, mai frumoasă şi mai plină de farmec decât cum Naţl era-n stare să şi-o închipuiască.

El rămase uimit, cu inima încleştată şi cu ochii oarecum împăingeniţi. Îi era parcă s-a rupt, s-a frânt, s-a surpat deodată ceva şi o mare nenorocire a căzut pe capul lui. Persida sta neajutorată în faţa geamurilor sparte şi nici nu-l băga-n seamă, cînd veni maica Aegidia. Ca să vadă paguba. Femeia mai aşezată şi mai cuminte, ba chiar călugăriţă, maica Aegidia tresări cînd văzu, peste drum, pe Naţl, băiatul Hubăroaiei, stând cu ochii ţintă la fereastră. Îl ştia de copil mic, îl socotise totdeauna cel mai bun băiat, şi mintea i se oprea în loc văzându-l atât de îndrăzneţ.

-Sidi! grăi dânsa mâhnită şi apucă fata de braţ, ca s-o dea din vederea tânărului.

Rău a făcut, căci acum se opriră şi ochii Persidei asupra tânărului cu şorţ curat, cu obraji rumeni şi cu mustaţă mică, acum îşi dete şi ea seama de ce sta acel tânăr acolo. Obrajii ei se umplură de sânge şi îi era parcă o săgetase ceva prin inimă. Atât a fost, nu mai mult, şi ea nu mai putea să fie ceea ce fusese. Taine mari şi nepătrunse de mintea omenească! Atât a fost numai, şi gândul copilei era mereu la fereastra cea spartă, la frumuseţea zilei de primăvară, la omul ce stătuse acolo, peste drum, cu ochii uimiţi şi cu răsuflarea, parcă, oprită. Se temea să mai intre în casă, tremura cînd se apropia acolo şi, totuşi, nu mai avea astâmpăr, nu mai găsea loc de repaus, îşi făcea mereu de lucru în casă.

Nu i-a făcut şi nu-i făcea, nu i-a zis şi nu-i zicea nimeni nimic, nu ştia nimic, nimic nu gândea şi totuşi, aşa, ca din senin, se zbătea copila, ca şi când ar voi să scape, să fugă şi să se ascundă în fundul lumii". [Idem, 303-304]

Este adevărat, izolarea şi inaccesibilitatea unei tinere a cărei siluetă apare deodată la fereastra mereu închisă a mânăstirii, „este de ajuns ca să nască fantasmele". [Philippe Aries şi Georges Duby, *op. cit.,* .125]

Însă efectul Persidei asupra lui Naţl este devastator. Vederea fetei nu naşte reverii duioase, băiatului îi pare că i-a căzut pe cap o nenorocire. Apariţia lui, a Celuilalt, are aceeaşi intensitate şi asupra Persidei, care ia act de prezenţa bărbatului, prin „cel de-al treilea personaj", maica Aegidia, care-i „revelează ceva ce altfel ar fi rămas definitiv ascuns, o realitate pe care Persida până acum nu a cunoscut-o şi care i-ar fi fost nu se ştie până când necunoscută". [Vasile Popovici, *Lumea personajului,* 1997, 52]

*Idem***,** p. 55.

Maica Aegidia este, fără voia ei, elementul de legătură dintre lumea închisă şi inocentă a fetei tinere, aflate la mânăstire şi universul deschis, ispititor uneori, al tânărului. Dar mai există ceva: surplusul de enrgie cu efect de bumerang, pentru că se întoarce periculos împotriva celui de la care a pornit. Magnetismul femeii şochează nu doar bărbatul, dar, transfigurat, se întoarce către ea. Persida nu e fascinată de un tânăr înmărmurit care o priveşte, ci de efectul pe care apariţia ei i-l produce Celuilalt. Acesta este motivul pentru care repetă gestul. Un îndemn al repetiţiei, un „spectacol al exhibării" [*Idem***,** 55]

cum susţine Vasile Popovici, dar şi o verificare a puterii, o verificare directă, ca o provocare la război. Persida vrea să convingă că Naţl va mai avea aceeaşi reacţie:

Ce era adecă? îi făcea vreun rău cuiva?! păcătuia dacă deschidea fereastra?

«Ca el să ştie?», grăi dânsa, apoi se duse cu paşi hotărâţi, deschise fereastra din faţa măcelăriei şi rămase dreaptă, înaltă şi cu faţa deschisă în ea. Pe Naţl, care stătea în uşa măcelăriei, cuprins de neastâmpăr, îl trecură fiorii. El ridică fără de voie mâna stângă la gura şi îi făcu semn să închidă fereastra, căci vedea lumea. Îi era frică de femeia ce stătea acolo sus, în fereastră". [Ioan Slavici, *op. cit.*, 304]

Cum am văzut, bărbatul nu are aceeaşi reacţie. Vrea ca lumea să nu vadă, înţelege că gestul ei vine parcă să-l înfrunte şi începe să se teamă de Persida, care, de acum încolo îl va domina. Întreg destinul femeii stă sub semnul contradictoriu pe de-o parte al excesului de voinţă, al forţării prin exhibarea „putinţei" şi, de cealaltă parte, al nevoii de a nu fi singură cu ea însăşi. Nu-i mai place la mânăstire, unde este singură şi nu poate vorbi cu nimeni despre

ceea ce i se întâmplă, dar, când se întâlneşte cu Trică, iar sfidează: o apucă pe drumul ce ducea la măcelărie, produce o mică furtună printre cei care o văd, şi din nou îl şochează pe Naţl.

„Întâlnirea" de la fereastră scoate la lumină nevoia Persidei de instanţe ordonatoare. Ne aflăm în plin „dispozitiv de sexualitate", pentru care pertinenţa este natura impresiilor, chiar dacă aceste impresii sunt fine sau imperceptibile. Mânăstirea maicilor îi apare fetei ca un univers ideal, un spaţiu închis în care femeia este apărată de lumea de afară şi de trăirile interioare, pe care nu le poate controla:

„Se temea ea însăşi de sine, simţea c-o apucă, din când în când, o pornire năvalnică şi-i vine să se ducă, ea singură nu ştia unde, şi să facă, ea singură nu ştia ce. Mii şi mii de primejdii, nenorociri peste nenorociri, zbuciumări peste zbuciumări, o viaţă plină de nevoi şi de dureri: le presimţea, le vedea, le ştia parcă pe toate cum vin". [Idem, 310]

Ieşită-n lume, Persida îl cunoaşte pe Codreanu, viitor preot, un tânăr de douăzeci şi trei de ani. Faţă de un: „om deplin, foarte aşezat, foarte cuminte, foarte învăţat", Persida se simte încurcată, sfioasă, dar nu-şi pierde nici un moment stăpânirea de sine. Cei doi bărbaţi se reflectă diferit în oglinda interioară a femeii. Dacă Naţl este cel care i-a surprins „slăbiciunea", cel pe care-l înfruntă mândră, îndrăzneaţă şi-ncruntată, cel care produce un dezechilibru serios, Codreanu scoate la suprafaţă o diplomaţie feminină extraordinară. Persida îi domină şi pe Naţl, şi pe Codreanu. Pe primul îl face „din om, neom", „îl nenoroceşte", condamnându-l la pribegie, pentru celălalt este „prea multă femeie, prea stăpână pe sine şi pe voinţa lui" [*Idem,* 328]

Şi în ***Mara,*** ca şi în ***Pădureanca,*** observăm că este slăbită rigiditatea instanţelor exterioare ordonatoare. Tocmai de aceste instanţe are nevoie Persida crescută într-o mânăstire catolică:

„Putea sa doarmă liniştită când atât de bine, ştia că fratele şi mama ei priveghează şi n-o lasă să iasă din căile cele bune". [Idem, 335]

Slăbiciunea pentru Naţl, revelaţia descoperirii unui eu atât de puternic, toate acestea trebuie eliberate prin „transpunere în discurs, în mărturisire, în faţa unei instanţe care ascultă, interpretează, condamnă ori achită." [Michel Foucault, *Istoria sexualităţii*, 1997, 83] „Confesiunea este un mijloc de mântuire, aduce, păcătosului mângâierea". [Jeau Delumeau, *Mărturisirea şi iertarea,* 1998, 38.] Persida tânjeşte după un „director de conştiinţă" care să nu o disculpe, ba, mai mult, care să-i domolească sentimentul arzător de vinovăţie. [*Idem,* 156]

Grav pentru ea este, nu atât că Naţl este de altă religie, că nu sunt egali din punt de vedere social, ci că ea l-a „scos pe el din minţi", ea l-a provocat, „fiindcă îl văzusem mai cuminte decît mine". Odată răul produs, femeia nu-şi plânge de milă, ştiindu-se puternică, ci

pe el, care, ca şi Iorgovan, din ***Pădureanca***, intră într-un proces de degradare. Acesta este motivul pentru care Persida nu se poate ierta. Din vina ei bărbatul coboară, se pierde. Nu este o pierzanie intenţionată, care să aibă resorturi de natură materială sau de promovare socială, ca în cazul unor personaje feminine de până la Slavici. Naţl este victima inocentă a unui surplus de energie, de a cărui amploare femeia nu a fost conştientă până când a avut revelaţia bărbătescului.

Cum spuneam, fata are nevoie de un „director de conştiinţă". Îi mărturiseşte mamei toată neliniştea. Însă Mara nu are aceeaşi structură, zbuciumul Persidei o derutează, o descumpăneşte şi încearcă să relativizeze gravitatea situaţiei, s-o absolve pe fiică de vină, să treacă totul sub semnul întâmplării sau doar al destinului nenorocit al bărbatului, nu şi al fetei ei:

„- Cum a rămas el? urmă Persida deznădăjduită. Ce face el acum? O să afurisească ceasul rău în care m-am ivit în calea lui, ca să stric tot rostul vieţii lui!

- *- Nu, fata mea, zise Mara liniştită. Aşa vin lucrurile în lumea aceasta: pleci în neştiute şi te miri unde ajungi; te-apucă – aşa din senin – câteodată ceva şi te miri la ce te duce. Omul are data lui şi, nici în bine, nici în rău, nu poate să scape de ea; ce ţi-e scris are neapărat să ţi se întâmple; voinţa lui Dumnezeu, nimeni nu poate s-o schimbe.*

Persida îşi ridică capul şi, răsuflând uşor, se uită cu ochi înveseliţi la mama ei.

- *- Lasă-l,– urmă Mara – nu te gândi la el, nu-ţi munci sufletul pentru dânsul; cum i-ar fi, aşa să-i fie; tu, cu norocul tău şi el, cu al lui; Dumnezeu a vrut să te lase cum eşti şi, dacă nu te-a făcut Dumnezeu pentru dânsul, e nenorocirea lui, dar nu şi a ta!*
- *- Dar dacă m-ar fi făcut, mamă?! strigă Persida.*
- *- Nu! nu! răspunse Mara cu hotărâre îndârjită. Asta nu se poate! Dumnezeu ştie – urmă ea mişcată – cât m-am gândit eu la voi, cât am ostenit pentru voi, cu câtă inimă v-am purtat de grijă şi nu poate să mă pedepsească atât de aspru. Dacă te-aş vedea moartă, ar fi pierdută toată bucuria vieţii mele, dar aş zice c-au mai păţit-o şi alte mame ca mine şi m-aş mângâia în cele din urmă. Neam de neamul meu nu şi-a spurcat însă sângele! striga ea cu ochii plini de lacrimi. Şi mi-e milă de el şi de mama lui, dar îmi eşti dragă şi tu şi nu se poate!" [*Ioan Slavici, *op. cit.* 345]

Maica Aegidia, însă, este adevăratul confesor al Persidei. Maica Aegidia nu este doar martorul întemeierii sentimentului pentru Naţl, dar, ei îi mărturiseşte faţă hotărârea de a-şi asuma destinul lui Naţl, oricare ar fi implicaţiile. Fiind formatorul Persidei, maica o cunoaşte

cel mai bine, ea ştie că fata a fost mereu greu de stăpânit, dar, odată cu vârsta, maica o crede, acum, maturizată:

„«O adevărată minune», aşa zicea maica Aegidia în gândul ei. Se potolise neastâmpărul copilăresc şi năvălnicia adeseori sălbatică şi fata ei era aşezată, înţeleaptă şi duioasă, un adevărat giuvaer de femeie. De aceea, nici nu mai putea să-i vorbească în felul de mai nainte şi Persida se sâmţea înălţată în gândul ei, când vedea că o ia parcă i-ar fi soră ori prietenă" . [Idem, 354*]*

Maica este „conştiinţa străină", al treilea personaj „care îi pune în relaţie pe cei doi". [Vasile Popovici, *Lumea personajului*, 1997, 65]

Tot sub privirea ei, Persida ştie cu certitudine că viaţa ei este legată ireversibil de a celui mai slab dintre bărbaţii care o doresc:

*„Se dăduse de gol, se uită în ochii maichii Aegidei şi nu putea decât să spună adevărul. Adeseori a simţit, acum, în timpul din urmă, că-l iubeşte, niciodată, însă, simţământul acesta n-a cuprins-o cu putere atât de covârşitoare ca acum, sub ochii scrutători ai maichii Aegidiei" . [*Ioan Slavici, *op. cit.,* 415.*]* Alegerea, de fapt, o face în funcţie de acest criteriu, al slăbiciunii. Persida are vocaţie maternă. După ce Trică s-a făcut bărbat, va fi rândul lui Naţl să fie ocrotit. Faţă de Codreanu, procedează cu o eleganţă aristocratică, ca o „adevărată domnişoară", observă Nicolae Manolescu. [Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe (eseu despre romanul românesc),* vol.1, 1980, 152] Îl refuză în maniera feminină, fiind sigură ca acesta va suporta refuzul, fără ca urmările să fie dezastruoase:

*„Ea vedea în gândul ei pe Codreanu: Ce deosbire! Om şi om şi ce deosebire! Nu, cu Naţl nu putea să facă ceea ce a făcut cu Codreanu!". [*Ioan Slavici *op. cit.*, 380]

Naţl, în schimb, parcă-i este frate, parcă-i este „numai un copil răsfăţat şi nechibzuit". [*Idem*, 370]

Scos din făgaşul lui, Naţl, ca şi Iorgovan, nu are forţa constructivă a Persidei. El pleacă de acasă, rătăceşte fără nici un rost prin lume, nu se mai îngrijeşte şi intră în conflict cu tatăl. Când aude că Naţl „a ridicat mâna asupra tatălui său" Persida ia o hotărâre ireversibilă: femeia se identifică total cu Celălalt „devine celălalt." [Magdalena Popescu, *Slavici***,** 1977, 76]

*„Nu! grăi dânsa în cele din urmă cu liniştită hotărîre. N-am să mă înspăimânt, n-am să fug, n-am să te părăsesc – zise – şi-i apucă mîna şi se alipi de el, şi-şi trecu gingaş braţul peste gâtul lui. Ah! – urma apoi ca dusă-n altă lume – ce adimenitor e gândul că am să te scot din întunerecul în care ai căzut, să-ţi luminez viaţa, să te văd… iarăşi voios ca odinioară. Am eu, eu am să te scot, să te luminez, să te văd." [*Ioan Slavici, *op. cit.*, 418-419]

Fuge cu Naţl la Viena, nu fără a se cununa pe ascuns, mai înainte. Acolo, în lume, cei doi se întâlnesc cu adevărat, într-un cuplu. Forţa femeii nu este suficientă pentru a-l susţine şi pe el. Naţl nu crede că Persida îşi asumă până la capăt hotărârea de a renunţa la toţi pentru el. Suspicios, o hărţuieşte neîncetat cu ideea obsesivă a plecării, ba chiar, a alegerii unui alt bărbat pentru care ar face la fel:

„Eşti femeie frumoasă, deşteaptă şi plină de nuri; şi câţi dintre cei ce privesc cu ochi doritori la tine sunt oameni mai şi mai decât mine? Ceea ce mi-ai făcut mie ai putea să-i faci altuia; ceea ce de dragul meu i-ai făcut mumei tale, ai putea să-mi faci şi mie de dragul vreunui mai norocos” . [Idem, 440]

Dacă Persida are energie formatoare, de tip ascensional, Naţl are vocaţia distrugerii şi autodistrugerii. Îi lipseşte profunzimea trăirii, nu înţelege că jertfa Persidei este unică, repetabilă şi vine dintr-un acut sentiment de vinovăţie.

Persida, ca şi Mara, caută în permanenţă echilibrul. Poate în această privinţă, a tenacităţii, o continuă pe Mara. Îl susţine pe Naţl cu măcelăria, apoi conduce, aproape singură, cârciuma de la Sărărie. Cu cât lucrurile se aşează pe făgaşul bun, cu atât Naţl este mai nemulţumit. Din dorinţa de a-l ocroti şi salva, femeia îl anihilează. Soţul ei se simte străin şi fără rost. Persida e o „sarcină prea grea pentru dînsul”.

Finalul romanului, criticat pentru didacticism şi căderea în „vulgaritate”, îi redă Persidei locul pierdut. [Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe (eseu despre romanul românesc),* vol.1, 1980, 160]

Dacă elanul matern către Naţl este înfrânt de slăbiciunea şi suspiciunea bărbatului, prin copilul pe care-l au împreună, Persida redevine cea de odinioară, respectată şi admirată.

BIBLIOGRAFIE LITERARĂ:

1. SLAVICI, Ioan – **Proză.Poveşti.Nuvele**, vol.II, III, Cartea Românească, Bucureşti, 1979

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ:

1. ARIES, Philippe şi DUBY, Georges – **Istoria vieţii private, vol. VII-VIII**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1997

2. BOIA, Lucian – **Istorie şi mit în conştiinţa românească**, Ed., Bucureşti, 1997

3. DELUMEAU, Jean – **Mărturisirea şi iertarea**, Ed. Polirom, Iaşi, 1998

4. FOUCAULT, Michel – **Istoria sexualităţii**, Ed. de Vest, Timişoara 1995

5. LIPOVETSKY, Gilles – **A treia femeie,** Editura Univers, Bucureşti, 2000.

6. MANOLESCU, Nicolae – **Istoria critică a literaturii române**, Editura Minerva, Bucureşti, 1990.

7. MARCUSE, Herbert – **Eros şi civilizaţie**, Ed. Trei, Bucureşti, 1996

8. PÂRVULESCU, Ioana – **Alfabetul doamnelor**. Ed. Carter, Bucureşti, 1999

9. POPESCU, Magdalena – **Slavici**, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977

10. POPOVICI, Vasile – **Lumea personajului**, Ed. Echinox, Cluj Napoca, 1997

11. IOAN SLAVICI interpretat de **...**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977.

12. SLAVICI– evaluări critice, Ed. Facla, Bucureşti, 1977.

13. ŢEPOSU, Radu G. – **Viaţa şi opiniile personajelor**, Ed. Cartea Românească, Bucureşti., 1983

14. VÂRGOLICI, Teodor – **Aspecte ale romanului românesc**, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1985.

15. WEBER, Max – **Etica protestantă şi spiritul capitalismului,** Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993

DICȚIONARE:

1. **Dicţionar analitic de opera literare româneşti**, vol. I-III, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj Napoca, coordonator , Ion Pop

2. **Dicţionarul esenţial al scriitorilor români**, Ed. Albatros, Bucureşti, 2000, coordonatori :Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu

THE PROBLEMATICAL SELF IN THE POETRY OF MARIANA MARIN

Angelica Stoica
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Our study aims to analyze the poems of Mariana Marin by referring to the two hypostasis of the ego, as Alexandru Musina defines and characterizes them: the hyperemic ego and the individualized ego. Cerebralism, theatricality, self-irony, self-distancing, relativism and ambiguity build the perfect mask of a terrible inner tension, differentially valuing the subjectivity distinguished at the eighties poet.
Keywords: inner ego, auto scope, hyperemic ego, individualized ego, theatricality

Noua paradigmă poetică deschisă de generația `80 a mijlocit conectarea-în contratimp, cu un decalaj de aproximativ două decenii- la paradigma postmodernismului de peste Ocean. Se prefigurează un nou limbaj poetic în jurul controversatei instanțe textuale: eul individualizat. Surprinzând în diacronie relația dintre poet și limbaj, dintre text și realitate se poate identifica o răsturnare a acesteia. Alexandru Mușina[1] surprinde această permutare: dacă pentru poezia interbelică și pentru cei mai importanți poeți postbelici(de la Ștefan Augustin Doinaș la Virgil Mazilescu) poezia e limbaj, e text, iar poetul trebuie „să dispară" în spatele acestuia, să fie „impersonal", pentru poeții optzeciști poezia „exprimă, comunică o realitate"[2], iar sistemul de referință este reprezentat de persoana poetului(fiind instanța ordonatoare). Aceasta propune un limbaj în care se descoperă relația de complicitate, mai deschisă, cu cititorul.

Referindu-ne la lirica feminină a anilor `80, sesizăm că primul lector al acestui tip de poezie este însăși autoarea care se descoperă prin intermediul eului liric și apoi construiește o dependență față de cititor. Instanța ordonatoare are metamorfozele ei: la Mariana Marin se derulează în poeme un alter ego, masca(Anne Frank), Judecătorul-penitent, Ariel, *ea*, un *tu* (într-un monolog autoadresativ), ca într-un corp poliedric pe care cititorul îl explorează, atent fiind la fiecare ipostaziere. De multe ori, interioritatea reprezintă o oglindă infidelă, deoarece

[1] Alexandru Mușina, *Antologia poeziei generației `80,* Editura Aula, ed. a II-a, Brașov, 2002, p. 17.
[2] *Ibidem.*

poezia confesivă, de exemplu, se autoreflectă în propria conștiință subtextuală și metatextuală. De aici, posibilitatea de a surprinde eul în criză, eul problematizant în țesătura textului.

Subiectivitatea lăsa romanticul să evadeze în timp și spațiu, să pornească prin interstiții, beatitudinal sau luciferic, în condițiile păstrării unui centru. Această coerență și unitate a vieții lăuntrice este pierdută de protagonistul modernismului. Semnificația interiorității nu se mai recomandă a fi un adăpost primitor al eului. Secole la rând, în tradiția europeană, eul a desemnat partea luminoasă, rațională. Interioritatea scindată este descrisă de Nietzsche:„*Lumea lăuntrică* e plină de fantasme și de lumini rătăcitoare (…) Ca să nu mai vorbim de *eu*! Acesta a ajuns o născocire, o ficțiune, un joc de cuvinte: a încetat cu totul să gândească, să simtă și să vrea.”[3] Eul nu mai poate reprezenta o personalitate unitară, o identitate sigură și nici o legătură de echilibru lăuntric. Subiectul nu mai are o structură fermă. Această reconversie a fost conceptualizată de către Liviu Petrescu[4], ca fiind „subiectivitate astructurală”, subiectul admițând „conținuturi diverse și structurări viagere”[5].

Ipostazele eului inventate în poezia modernă sunt cuprinse într-o tipologie diversificată și complexă la Alexandru Mușina[6]. Subiectul impersonal mărturisește despărțirea de eul propriu, calificată drept înspăimântătoare.În ceea ce privește cea de-a doua ipostază, eul este pus sub semnul încarcerării definitive și nu mai exprimă o personalitate închegată. Sciziunea eului este așezată sub remarca exponențială a lui A. Rimbaud[7]:..Căci EU este altcineva” și are ca principiu de funcționare tot perceptul rimbaldian:„Poetul devine vizionar printr-o îndelungată, imensă și lucidă dereglare a tuturor simțurilor. Toate formele de dragoste, de suferință, de nebunie; el caută în sine însuși, epuizează într-însul toate otrăvurile, pentru a nu păstra decât chintesența lor.”[8] Sanda Cordoș surprinde în manieră expresivă mobilitatea eului scindat, lipsit de un nucleu:„În economia subiectului, locul eului se vacantează sau dacă, totuși, rămâne în uz el trimite la o altă realitate lăuntrică, o realitate instabilă, plurală, mereu fără centru.”[9]Una dintre realitățile în care se refugiază Mariana Marin și pe care o recreează este

[3] Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor,* trducere de Alexandru Șahighian, Editura Humanitas, București, 2012, p. 480.
[4] Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului,* Editura Paralela 45, Pitești, 1996.
[5] Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune.Problema crizei în literatura română și rusă a sec. XX, Ediția a II-a adăugită,* editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 15.
[6] Alexandru Mușina, *op. cit., pp.* 114-156.
[7] Arthur Rimbaud, *lui Paul Demeny(15 mai 1871),* din Alexandru Mușina, Romulus Bucur, *Antologie de poezie modernă- Poeți moderni despre poezie(manifeste, eseuri,fragmente teoretice) ,* Editura Leka Brâncuși, 1997, p. 141.
[8] *Ibidem,* p. 142.
[9] Sanda Cordoș, *op. cit. p.15.*

cea a poemului.„Să sucești gâtul poemului/ când afli că el se scrie și în afara ta?/ Chinuitoare revoltă și fără obiect./ Nu-ți fie teamă:/ există oricând cineva/ (o gură lipicioasă)/ care să-ți șoptească adevărul zilei de mâine/ și istoriei dinapoi."(*Elegie)* ; „Într-o zi, / tânărul prozator ne-a descris o provincie imposibilă./ Plini de entuziasm, prietenii toți au plecat/ într-acolo./ Și ei ce nebuni! Și ei **ce** nebuni, îmi spuneam/ înainte de-a mă ascunde în lada de zestre."(*Viclenia cântărețului orb)* Textul e doar forma pe care o poate lua realitate. Dacă în astfel de poeme, autoarea dezvoltă un câmp izotopic al lumii textului există riscul încadrării creației în textualism. Poemul are însă corporalitate și intervine abilitatea poetei de a concretiza abstracțiunile (la fel cum recunoaștem acest demers la Nichita Stănescu).

Ceea ce caracterizează lirica Marianei Marin, de factură neoexpresionistă, reprezintă pendularea între două ipostaze ale *eului* așa cum le definește și le caracterizează Alexandru Mușina:eul hiperemic și eul individualizat.Realitatea a fost înlocuită cu ideea de real, întoarsă pe toate fațetele textualist-ontologice. Datorită tușelor convulsiv-nevrotice, subiectivitatea este întoarsă pe dos: „(Ah, prietene/ -nebunia de a gusta un trandafir/ atârnați cu o ureche de rozul bun simț)/ La 17 ani,/ La 23 și la iarnă,/ voi continua să-mi amintesc de mine cu aceeași precizie diabolică./ Ca și cum pleoapele mi-ar crește pe vârful unghiei./-la bătrânețe mi-aș rotunji buzele/ pentru cuvântul acela croncănitor…"(*Nebunia de a gusta un trandafir)*Dacă la romantici trandafirul reprezenta „un simbol al iubirii ce se dăruiește, al iubirii curate"[10] , la Mariana Marin, prin prezența acestui motiv se inoculează căderea, greutatea, irascibilitatea bacoviană:„atârnați cu o ureche de rozul bun simț" Imaginea interiorității este proiectată în „secvențe contorsionate".[11]Este evidentă așa-numita dereglare a simțurilor:„Ca și cum pleoapele mi-ar crește în vârful unghiei" Autoscopia tulbură imaginarul, iar trandafirul care nu mai are atributele feminității, al delicateții devine, probabil, simbolul fructului oprit. Gestul nechibzuit „de a gusta", replicând semnul interdicției, încheagă viziuni angajate „într-un spectacol al exorcismului demonic"[12]:„voi continua să-mi amintesc de mine cu aceeași precizie diabolică". Mariana Marin își exprimă dorința de a se înstrăina de propria-i ființă, iar această călătorie în viață o pregătește pentru întâmpinarea morții(temă predilectă de altfel):„mi-aș rotunji buzele pentru cuvântul acela croncănitor."

[10] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri,* vol. 3, Editura Artemis, București, 1995, p. 177.
[11] Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Editura Cartea Românească, București, 2006, pp. 131-138.
[12] *Ibidem.*

Marii expresioniști înregistrează ceea ce văd, aud, simt, trăiesc, dar nu experimentează, ca Rimbaud. Eul hiperemic este atribuit de către Goetfried Benn expresioniștilor, concentrând esența poeticii acestora. Prin concretețea senzației, a emoției față de o anumită stare exterioară, percepțiile, imaginile sunt punctul de plecare pentru a înțelege lumea, sunt semne-realități”[13] Această materializare a senzației nu este condiționată de inocularea imaginilor artistice cu semnificații metafizice. Eul hiperemic descrie ceva de dincolo de sine, prin detașarea, ,,impersonalizarea de tip mallarmean, prin ieșirea din sine rimbaldiană”.[14]Senzația de blocaj fizic și psihic într-o lume străină și ostilă o întâlnim peste tot în *Aripa secretă* și în *Atelierele* la Mariana Marin.

Luciditatea, cerebralitatea ar trebui să creeze un teren al înstrăinării sau al distanțării de sine. La Mariana Marin transpare sensul paradoxal al cerebralității. Laurențiu Ulici surprinde această dimensiune a lirismului poetei.[15] Intuitiv, cerebral ar fi poetul care elaborează suprimând spontaneitatea gesturilor afective. Această calitate se descoperă și la eul liric care ,,se distanțează de sine precum corpul eteric de cel teluric, privindu-se ca străin, mai exact ca *obiect* al contemplării.”[16] Din această conjunctură se înfiripă paradoxul:conservarea spontaneității în ciuda reducerii aparențelor afective. Acest sens se evidențiază cel mai bine la Mariana Marin(față de ceilalți poeți ai generației optzeci).Aparent, poezia autoarei nu are cochetărie sau alint, nici măcar confesiune inductivă.Eul liric se ironizează constant: ,,Complotezi împotriva gândacilor de bucătărie/ și nici măcar nu ai văzut cămările umbroase/ale Vaticanului.// Vai, fericit este șoarecele:/ singura lui spaimă e cușca…// În biografia ta cu zgomot de hârtie arsă/ un orb își amintește gustul ierbii.”(*Fericit)*Autoarea scrie ,,pe dedesupt”, în stilul lui Arghezi, trimițând la un referent imediat al realităților societății comuniste; ,,gândacii de bucătărie” sugerează și precaritatea apartamentelor. Spiritul ironic anihilează această imagine dezolantă, prin enunțarea ,,cămărilor umbroase ale Vaticanului” Poeta strecoară aluzii culturale: pe de o parte, Vaticanul este echivalent Occidentului , iar pe de altă parte are rezonanțe teologice(,,două pârghii” interzise unei țări comuniste, izolate de Europa). Înstrăinarea este relevantă prin prezența uneia dintre identitățile colecționarei: șoarecele, care se substituie eului liric ce ar putea fi claustrat. Se configurează procesul de dedublare, de sciziune interioară, ca o formă de protecție a eului.Amărăciunea unei vieți scurse

[13] Alexandru Mușina, *Paradigma poeziei moderne,* Editura Aula, Brașov, 2004, p. 135.
[14] *Ibidem, p. 136.*
[15] Laurențiu Ulici, *Refracția lirică,* în ,,România literară”, nr, 31, 29 iulie, 1982, p. 11.
[16] *Ibidem.*

în neîmpliniri se concentrează în „biografia", „cu zgomot de hârtie arsă". Omul poartă în sine însuși nu doar un străin, ci și un dușman, pregătit să facă pactul cu călăul din afară, aducându-i pieirea. Sub această pavăză a lucidității nu cumva se agită un suflet mare? De aceea lectura multor texte ale poetei creează un blocaj. De aici se desprinde ambiguitatea poemului. Cerebralitatea conjugată cu autoironia, distanțarea de sine, relativismul construiesc o mască perfectă a unei tensiuni interioare teribile. În mod plastic, Laurențiu Ulici identifică „ambiguitatea prin refracția lirică".Sanda Cordoș[17] conchide că în spațiul unei subiectivități multiplicate este mposibilă relația de echilibru cu Sinele.

Pe de altă parte,eul individualizat reprezintă revoluția poetică modernă, regândirea importanței individului, noul antropocentrism când omul devine concret, integral, ireductibil. Se ajunge treptat la redobândirea superiorității poeziei asupra prozei[18], prin precizia psihologică, existența ca o continuă explorare a lumii și efortul de a te înțelege pe tine însuți, de a găsi un sens. Din această coordonată, derivă poezia biografică a eului individulizat(Lowell, Plath, Mariana Marin, Angela Marinescu) sau a eului corporalizat. Alături de „prezența autobiograficului, măsura autoficțiunii"[19]- care „antrenează phantasia în inima mimesis-ului"[20], spre a ne avertiza că acestea două realizează o împletire paradoxală – a determinat speculațiile teoretice despre statutul eului liric și al eului empiric, al eului fictiv și al celui real în economia textului. Paradigma poeziei moderne încearcă să propună euri cât mai apropiate de ceea ce este individul în lumea modernă. Pornind de la cele trei elemente prin care este construită opera literară(melopoeia, phanopoeia, logopoeia), Ezra Pound[21] anticipa viitorul poeziei: „poezia secolului douăzeci … se va ridica, cred, împotriva mărunțișurilor, va fi mai dificilă și mai sănătoasă… Va fi cât se poate de asemănătoare granitului, forța ei va sta în adevărul ei… nu va încerca să pară puternică prin tărăboi retoric și dezmățuri somptuoase. Vom avea mai puține adjective colorate…Cel puțin în ceea ce mă privește, o vreau astfel, austeră, directă, lipsită de alunecări emoționale."

[17] Sanda Cordoș, „Biciuirea eului" în *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literature română și rusă a secolului XX,* Ediția a II-a adăugiă, biblioteca apostrof, cluj-napoca, 2002, pp. 14-18..
[18] Alexandru Mușina (*Paradigma poeziei moderne,* Editura Aula , Brașov, 2004) prezintă teza lui Pound despre reinventarea poeziei pentru a putea înțelege evoluția, în diacronie, a paradigmelor poetice.Proza sentimentală a constituit cel mai semnificativ semnal. Poezia secolului XVIII, din perioada 1650-1750 sună artificial. Ezra Pound constată superioritaatea prozei asupra poeziei între 1750 și 1900.Lumea modernă aduce în prim-plan individul. Toți marii poeți ai ultimolor 50-60 de ani(de la Lowell sau Berryman, la Peter Handke sau Ted Berrigan) au propus:eul individualizat.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem.*
[21] Ezra Pound, *O retroospectivă,* în Alexandru Mușina, Romulus Bucur, *Antologie de poezie modernă.Poeți moderni despre poezie(manifeste, eseuri, fragmente teoretice), Editura Leka Brâncuși, 1997, p. 204.*

Mariana Marin prefigurează, încă din primul volum de versuri, această schimbare de registru. Mai întâi se adresează direct cititorului:„Nu-ți fie teamă, cititorule!”Apoi poeta notează: „Am părăsit convenția cocoșată a trecerii timpului,/ Râd de ceasul din turn, de ceasul de mână,/ De ceasul de aur, de ceasul de fier…”(*Sângeroșii utopiști)* Această mărturisire a autoarei marchează „părăsirea” vechii poezii, a „ceasurilor” argheziene. Poezia se dorește a fi altceva:„răsfrângere în sine, privire a ființei înlăuntrul său”[22]:„Nimeni nu călătorește, cititorule!/ Numai trupul – un ochi vast,/ numai trupul- privit de un ochi fix./ Numai trupul – înghițit de o gură care vede..” Universul întreg este un ochi care vede, „un Argus, sumă de ochi larg deschiși”[23] În el se reflectă însă zbuciumul, angoasa poetei. Această călătorie este o experiență unică,totală, dureroasă, în care nu se poate trișa: este „un război de o sută de ani”. În altă circumstanță, „suta de ani ” se asociază imaginii emblematice a poetului:„Ehei, viclenia cântărețului orb!/ Când îți întinde o mână/ ai putea lumina o sută de ani, în plină iarnă/ a spiritului.”(*Viclenia cântărețului orb)*

Ion Bogdan Lefter[24] identifică o ecuație a poetei, ce reflectă ambiguitatea:„poezie și existență”.În mod implicit, cele două direcții ale acestui raport se configurează astfel: pe de o parte, „poezia se confundă cu existența”, iar pe de altă parte, există „înțelegerea scrisului ca artefact”, ca discurs manipulat de autor. Poezia mărturisește despre trăirile și încercările conștiinței(poeta anticipează prin citatul din Hermann Heese- *Jocul cu mărgele de sticlă* în care se vorbește și despre „conștiința intelectuală”*).* Ion Bogdan Lefter remarcă la poetă tehnica prin care trăirile și obsesiile își găsesc o expresie validă estetic prin preluarea și„ trucarea” acestora, implicând „detașarea manipulării lucide a poeziei”.Miza o constituie nevoia funciară a poetei de a păstra nealterată confesiunea în fața „grilei trădătoare a poeziei”.

În poezia care dezvăluie caracterul epic, rămâne doar impresia că versurile vor să transcrie ceva „adevărat”, ceva „întâmplat”. Poeta atrage cititorul în acest mod de lectură(un fel de manipulare estetică), lasă să se deruleze frânturi dintr-o poveste posibilă ce ar putea fi reinventată:„și ce greu mai scrii și poemul ăsta/ …/ Îți spui: voi inventa totuși o istorioară!” Sunt niște false „istorioare”, adevăratele călătorii desfășurându-se în planul conștiinței:„Nu mizeria din afară, cea dinăuntru trebuie strivită”; „Uneori, monstruozitatea vine din noi/ și poate fi și atunci contemplată”.

[22] Ion Bogdan Lefter, *Cavalcada poetică-„Tot mai aproape de sine”, în* „Amfiteatru”, nr. 5, mai, 1983, p. 8.
[23] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei,* Traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 202.
[24] Ion Bogdan Lefter, *Cavalcada poetică-„Tot mai aproape de sine”,* în „Amfiteatru”, nr. 5, mai, 1983, p. 8.

Privirea exterioară protejează interioritatea, instituind în poem teatralitatea. Este mereu prezent în text un „tu" care vibrează sau se resemnează evenimentelor de mare adâncime sufletească: „O după-amiază suspectă/ ca o pisică neagră care ar începe brusc să vorbească / și tu, hotărâtă pentru a nu știu câta oară să începi o viață echilibrată."/„Viața ta- o mică crimă perfectă." „Gata să-ți inventezi o dispariție. / Gata să iei locul varului de pe zidul din fața casei./ - în acea după-amiază de septembrie, //când cineva îți mesteca tacticos oasele, când viața ta era la sute de kilometric și spăla geamurile lui aprilie." În căutarea identității personale, eul se reinventează cu ușurință, cu abilitate, ca o salamandră:„Gata să iei locul varului de pe zidul casei". Poeta creează o falie a ludicului, amintind de iluzioniștii care pot camufla lumea materială. De la un volum la altul, Mariana Marin se desprinde lin de „teroarea poemului ca limbaj al mărturisirii".[25] Versurile prin care se detașează, implicând reflexivitatea asupra textului poetic amortizează forța acelui „tu" ambiguu, substituindu-l cu *Anne Frank* sau cu *Judecătorul penitent*. Subiectivitatea este valorizată diferențiat. Probabil că, pentru cititor, acel „tu" are mai multă rezonanță afectivă. Martin Buber[26] surprinde aceste ipostazieri ale vieții interioare ale subiectului: „ Cuvântul fundamental. Eu-Tu poate fi rostit numai cu întreaga ființă. … Cuvântul Eu-Acela nu poate fi niciodată rostit cu întreaga ființă. … devenind Eu, îl rostesc pe Tu. Orice viață adevărată este o întâlnire."

Instituirea unei stări de urgență în poem, teatralitatea, căutarea propriei sale identități, regăsirea, criza interiorității, ambiguitatea- sunt caracteristici care configurează portretul unei lunediste în noua pradigmă literară, Dacă ar fi să înscriem poezia Marianei Marin în spațiul postmodernismului literar românesc, am opta pentru metoda contrapunctului pe o partitură ce respectă poetica postmodernistă.

BIBLIOGRAFIE:

Bibliografia operei:

1. Marin, Mariana, *Un război de o sută de ani(utopia și alte poeme de dragoste),* Editura Albatros, București, 1981.

2. Marin, Mariana, *Aripa secretă,* Editura Cartea Românească, București, 1986.

3 .Marin, Mariana, *Atelierele,* Editura Cartea Românească, București, 1991.

[25] Dana Dumitriu, *Prietena Kitty, în* „România literară", nr. 30, 23 iulie, 1987, p. 10.
[26] Martin Buber, *Eu și tu,* Traducere din limba germană și prefață de Ștefan Augustin Doinaș, Editura Humanitas, București, 1992, pp. 30-38.

4. Marin, Mariana, *Mutilarea artistului în tinerețe,* Editura Muzeul Literaturii Române, București, 1999.

5. Marin, Mariana, *Zestrea de aur, Antologie de autor cu un text critic de Costi Rogozanu*, Editura Muzeul Literaturii Române, 2002.

6. Marin, Mariana, *O singurătate feroce,* Antologie alcătuită de Teodor Dună, Editura Tracus Arte, București, 2015.

7. Marin, Mariana, *Scrisoare deschisă* sau *Nu mă mai așteptați la ore mici*, Poeme rostite la Radio(1991-2002), Cuvânt înainte de Nicolae Manolescu, Ilustrații de Tudor Jebeleanu, Editura CASA RADIO, București, 2014.

.

Bibliografie critică:

9. Buber, Martin, *Eu și tu,* Traducere din limba germană și prefață de Ștefan Augustin Doinaș, Editura Humanitas, București, 1992.

10. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* vol. I-III, Editura Artemis, București, 1995.

11. Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne,* Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

12.Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a sec. XX,* Ediția a II-a adăugită, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.

13. Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică,* Editura Cartea Românească, București, 2012.

14.Ilie, Rodica; Bodiu, Andrei; Lăcătuș, Adrian(coord.), *Legitimarea literaturii în secolul XX european. Studii asupra discursurilor și strategiilor culturale,* Editura Universității Transilvania din Brașov, 2010.

15. Mușina, Alexandru; Bucur, Romulus, *Antologie de poezie modernă. Poeți moderni despre poezie(manifeste, eseuri, fragmente teoretice),* Editura Leka Brâncuși, 1997.

16. Mușina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne,* Editura Aula, Brașov, 2004.

17. Țeposu, R. G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Editura Cartea Românească, București, 2006.

18. Ungureanu, Cornel, *Istoria secretă a literaturii române,* Editura Aula, Brașov,2007.

În periodice:

19. Dumitriu, Dana, *Prietena Kitty,* în „România literară”, nr. 30, iulie, 1987.

20. Lefter, Ion Bogdan, *Cavalcada poetică- „Tot mai aproape de sine”,* în „Amfiteatru”, nr, 5, mai, 1983.

21 . Țeposu, G. Radu, *Poezia unei promoții (III). Comentarii critice* în „Viața Românească”, nr. 6, iunie, 1982.

22. Ulici, Laurențiu, *Refracția lirică,* în „România literară”, nr. 31, 29 iulie, 1982.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

PETRU CIMPOEȘU OR THE COMPRESSION OF THE PERIPHERY IN A BLOCK OF FLATS

Aritina Micu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: Coming out from the "sign of gravity" Cimpoeșu Petru's novel Simion the elevator-man "is one of the few books written for the simple delignt of the reader" (Daniel Cristea- Enache) and is under the sign of the comic, without this fact having a negative effect on its literary value and thus throwing it into the realm of paraliterature. All the comic situations, the atmosphere of a colourful fair, the puppet show is grafted on a background realism, a period of transition, a tiringly prolonged transitionwhich lacks a terminus point. Such a slum, post-communist, compressed on the vertical, in the womb of a block of flats on the Sheep Street (symbolic name with a biblical connotation), is revealed to the reader, who consumes avidly the narrations that open in a multi-level system and offers, in their turn, to each character the possibility to sustain, to sell their own role. The novel is a lenient mirror, a mild contrast with a prose that is "too deformed, too wry, too intellectual, even when or especially when it pretends to be self fiction." (Horia Gârbea)

Rezumatul lucrării:
Ieșind de sub „zodia gravității"[1] romanul lui Petru Cimpoeșu, Simion liftnicul, „face parte din cele câteva cărți scrise pentru simpla înseninare a cititorului"[2] și stă sub semnul comicului, fără ca acest lucru să-i știrbească valoarea literară și să-l arunce în spațiul ingrat al paraliteraturii. Toate situațiile comice, atmosfera de bâlci colorat, spectacolul cu marionete se grefează pe un realism de fond, perioada de tranziție, o tranziție obositor prelungită căreia îi lipsește punctul terminus. Romanul este o oglindă îngăduitoare, blândă în contrast cu proza „prea contorsionată , prea crispată, prea intelectuală, chiar și atunci sau mai ales atunci când se pretinde autoficțiune".[3]
Keywords: slum/ outskirts, , center and periphery, post-communist society, period of transition

Într-o cronică apărută în *România literară,* Luminița Marcu considera acest roman: *„o mică bijuterie de umor sec, de ironie și parodie bine ținute în frâu, o frescă în linii esențiale a*

[1] Daniel Cristea- Enache, *La bloc,* în „Adevărul literar și artistic", București, 8 februarie 2005, p.5.
[2] *Ibidem.*
[3] Horia Gârbea, *Interviu cu Petru Cimpoeșu,* în „Ramuri", nr. 1, Craiova, 2008.

societății românești postdecembriste".[4] Deși textul scriitorul băcăuan atrage atenția criticii autohtone, mai ales după ce primește în Cehia cele două premii „Magnesia Litera" (Cartea anului și Premiul pentru traducere), doar Sanda Cordoș în articolul publicat în revista „Vatra" deschidea un interesant palier de interpretrare considerând că în construcția personajelor care populează acest roman „*Cimpoeșu lucrează cu banalitatea unor biografii citadine mai degrabă de periferie (mahala)".*[5]

O altfel de mahala, postdecembristă, comprimată pe verticală, în pântecele unui bloc de pe strada Oilor (nume simbolic cu trimitere biblică), se dezvăluie cititorului care consumă avid narațiunile deschise ca într-un sistem multi-level și oferă, pe rând, fiecărui personaj posibilitatea de a-și susține, de a-și vinde partitura. Înghesuiți în apartamente și garsoniere cu pereți subțiri, moștenire a perioadei comuniste, oamenii trăiesc așa cum remarca Mircea Iorgulescu, *„într-un colectivism olfactiv"*[6] și auditiv. Autorul reușește să facă din acest spațiu comun și totuși privat axa romanului său, încetinește imaginea și amplifică sunetul oferindu-i generos cititorului posibilitatea de a se bucura din plin, nu doar pe gaura cheii, de spectacolul lumii. *„Arhivarului noii umanități de după '90"*[7] nu-i scapă nimic, surprinzând toate tipologiile care populează România postdecembristă, aglomerându-le pe scara unui bloc, care reface în miniatură imaginea întregii țări. Trebuie stabilită de la început nota comună a personajelor din acest roman: o oarecare naivitate și apetența pentru miracol, generate de nevoia unui nou centru, *„o infantilizare patologică"*[8], boală contactată din perioada comunistă când cetățeanul era pus la adăpostul unui stat părinte ce-și asuma rolul de protector în schimbul unei supuneri oarbe. Dorința de a se învecina cu miracolul, nevoia de spiritualitate se traduce și în ușurința acceptării unui ciudat păstor, umilul cizmar de la parter , care ar putea să le dea ceeea ce caută: *„o confirmare de sine , un sens(...), mai degrabă un sens al propriilor iluzii, cel mult sensul prezentului, al zilei de azi, rareori și al celei de mâine".*[9]

Primul personaj care își vinde povestea, doamna Peleghia, face parte din *„grupul intelectualist"*[10], dar e prinsă într-o relație adulterină cu un vecin de la etajul 5, asupra căruia autorul aruncă *„un văl de mister onomastic"* numindu-l pe tot parcursul romanului *„domnul al*

[4] Luminița Marcu, *Umor și metafizică,* în „România literară", București, An XXXIII, nr. 25, 27 iunie 2001
[5] Sanda Cordoș, *Scara păcătoșilor,* în „Vatra", Târgu Mureș nr.11-12, 2003, p. 159.
[6] Mircea Iorgulescu, *Viața la români după evenimente,* în „Revista 22", An XII, nr. 51, 18 decembrie 2001, p.15.
[7] Alex Goldiș, Alex, *Elegie pentru optzecism,* în „Cultura", nr. 186, 14 august 2008.
[8]Cristina Timar, *Teză de doctorat. Romanul tranziției,*Târgu-Mureș, 2010.
[9] Petru Cimpoeșu, *Simion liftnicul,* București, Ed. Polirom, , 2011, p. 90.
[10] Luminița Marcu, *Op. cit.*

cărui nume îl trecem sub tăcere". Așadar, pe această *„scară a păcătoșilor"*[11], primul viciu este adulterul. Păcatul acesta nu generează conflicte în interiorul familiei doamnei Peleghia, pentru că ea este căsătorită cu un Costică aproape absent și comod, care nu pune prea multe întrebări. Domnul al cărui nume autorul se încăpățânează să-l treacă sub tăcere este o prezență interesantă măcar prin teoriile îndrăznețe pe care le formulează despre Sfânta Treime, pe care o definește prin analogie cu părțile componente ale unui computer: *„hardul ar fi Dumnezeu-Tatăl, softul e Duhul Sfânt, iar Iisus este inertfața."*[12] Discuțiile dintre cei doi protagoniști ai acestei relații ilicite, depășesc limitele unui discurs banal între îndrăgostiți și alunecă în zona subiectelor serioase, îndrăznețe. Scriitorul nu-și pierde latura umoristică și chiar dacă subiectele sunt serioase, de multe ori amendează comportamentul personajelor care contrastează cu profunzimea problemelor dezbătute. Astfel, în timp ce își dezvoltă teoria interesantă despre *„creștinismul somnambul al românilor",* domnul de vârstă mijlocie căruia naratorul îi ascunde până în final numele, este victima unui accident stupid și umilitor: încercând să lovească o minge , cade și se lovește destul de rău.

Pe această veritabilă arcă a lui Noe se aglomerează și alte „specii" ale realităților românești postdecembriste: domnul Toma, *„un posedat al adevărurilor absolute"*[13]care împarte lumea în două categorii diferite, cei care ascultă și cei care nu ascultă emisiunile BBC în limba română; Eftimie, inocentul profesor de biologie, o victimă sigură a femeilor (părăsit de soția sa și acuzat de eleva Lenuța Ciobanu că ar fi lăsat-o însărcinată); Elefterie Popescu, un împătimit al sistemelor de loterie, perdantul prin excelență; domnul Ilie, un Dănilă Prepeleac modern, care pe baza unui târg asemănător ajunge posesorul unei garsoniere în blocul de pe strada Oilor; domnul Anghel, imaginea funcționarului model, chinuit de o boală de piele ce îi cauzează mâncărimi insuportabile, dar și de o nevastă cicălitoare; Nicostrat Zăvorâtul, exoticul yoghin care dă contra cost lecții de kamasutra și este poreclit așa pentru că ușa de la garsoniera lui este permanent deschisă; elevul genial Temistocle, un biet orfan găsit în lift și adoptat de bunica Elemosina; nu în ultimul rând, domnul Ion-șeful-de-scară, fost angajat cu o funcție modestă la securitate care se zbate pentru buna funcționare a acestui spațiu locativ și pentru elaborarea unor anunțuri cât mai reușite ale asociației de proprietari pe care o reprezintă.

Pe lângă acești locuitori de drept ai blocului sunt și alte personaje „adoptate": domnul Vasile și doamna Alis, permanent în vizită la doamna Peleghia, fiica lor, sunt figuri importante

[11] Sanda Cordoș, *Op. cit.*
[12] Petru Cimpoeșu, *Op. cit.*, p.134.
[13] Mircea Iorgulescu, *Op. cit.*

ale acestei comunități, mai ales datorită funcției pe care o avusese domnul Vasile pe vremea răposatului; domnișoara profesoară Zenovia Sempronian vizitatoare asiduă a blocului care urmărește cu atenție destinul elevului său preferat, Temistocle, și beneficiază de lecțiile de yoga ale lui Nicostrat Zăvorâtul.

Mai este posibilă în lumea contemporană, în spațiul comprimat al unui bloc de locuințe apropierea autentică de Dumnezeu? *„Cum ar fi posibilă sfințenia la bloc, în condițiile zilei de azi?”* e întrebarea pe care ne-o adresează scriitorul prin vocea unuia dintre personajele sale, doamna Peleghia. Răspunsul vine prinr-un alt personaj, umilul cizmar Simion, care se blochează în el pentru a duce o adevărată viață spirituală, după ce fusese pregătit și îndemnat *„de către un înger care i se arată în travesti profan, cu pantofii la reparat”*[14]. Cizmarul, prin dialogul cu îngerul cu Dumnezeu reabilitează o meserie denigrată de acțiunile unui conducător care are inițial această modestă ocupație.

La început, blocarea liftului trece neobservată de ceilalți locatari, numai autorul numără zilele și capitolele*„după o contabilitate biblică de la moartea liftului”:* ziua întâi (adică a treia), ziua a două (adică a patra). Primul care descoperă motivul real al nefuncționării liftului este, așa cum era și firesc prin funcția pe care o deținea, Ion-șeful-de-scară. Încearcă să soluționeze acestă problemă neașteptată printr-un dialog cu bătrânul, dar răspunsurile acestuia îl dezarmează. Atunci când șeful de scară îi sugerează să găsească un alt loc pentru rugăciune, de exemplu biserica, răspunsul fostului cizmar este semnificativ pentru întreaga realitate românească: *„Vai,vai,vai, vorbești de parcă n-ai ști ce înghesuială e acolo și cum se calcă în picioare unii pe alții!De parcă n-ai ști că mulți se duc la biserică numai din cauză că au nevoie de un alt Ceaușescu- pentru ei Dumnezeu e un înlocuitor al acestuia”.*[15]Crezând că lucrurile se vor complica și fără o soluție reală, șeful de scară încearcă să ascundă cauza blocării elevatorului. Dar în spațiile mici, veștile circulă repede și oamenii află ce s-a întâmplat. Locatarii acceptă cu neașteptată ușurință învecinarea cu miracolul și Simion cizmarul, bătrânul discret de la parter, devine Simion liftnicul, un îndrumător spiritual, căruia tot mai mulți vin să-i ceară sfaturi. Din ce în ce mai puțini sunt deranjați de blocarea liftului, iar ultimul etaj se transformă într-un loc de pelerinaj, oamenii căutând soluții pentru probleme personale, cele mai multe dintre ele prozaice: domnul Anghel caută o soluție pentru inexplicabila sa boală de piele, profesorul Eftimie încearcă să-și dovedească nevinovăția în cazul elevei Lenuța Ciobanu,

[14] Sanda Cordoș, *Op. cit.*, p.160.
[15] Petru Cimpoeșu, *Op.cit.*, p.75.

iar doamna Peleghia vrea să scape de remușcările cauzate de o minciună nevinovată (îl minte pe „*domnul la cărui nume îl trecem sub tăcere"* că bea apa sulfuroasă pe care acesta i-o recomandase ca medicament). Când Temistocle, al cărui destin nu întâmplător se leagă tot de imaginea liftului (fusese abandonat de părinți și găsit de bunica Elemosina în acest loc), își mărturisește dorința de a muri, răspunsurile lui Simion, simple, dar profunde , îl ajută să vadă dincolo de o stare de moment. Și pentru cizmarul profet este un moment decisiv, pentru că acum își găsește discipolul, alături de care pornește într-o călătorie, nu se știe unde. Înainte de plecare, Simion lasă o ultimă învățătură, *„Parabola blocului de locuințe"* prin care anunță ambiguu *„un timp de final al exodului și de intrare în țara făgăduită sau un timp ce premerge Apocalipsei, un final de istorie și de țară pentru care promisiunile de salvare au devenit imposibile?".*[16]

Dacă în romanul lui Dan Lungu, *Raiul găinilor,* mahalaua se reducea la imaginea unei singure străzi de la periferia Bacăului, romanul lui Petru Cimpoeșu comprimă aceeași imagine în scara unui bloc cu opt etaje. Această mahala înghesuită pe verticală are privilegiul de a reproduce la o scară mai mică realitățile întregii țări. Apariția unui „ales" în rândurile acestei umanități decăzute, dezorientate prin pierderea centrului ordonator oferă, cel puțin pentru o perioadă scurtă de timp, iluzia salvării.

„Marele roman al tranziției românești"[17] cum îl numea Tudorel Urian reușește în egală măsură să provoace râsul, dar și să îndemne cititorul la meditație

Bibliografie

1. Boldea, Iulian, *Interviu cu Petru Cimpoeşu: A scrie înseamnă a citi lumea,* în "România literară", București, nr.20, 2014
2. Cimpoeșu, Petru, *Simion liftnicul*, București, Ed. Polirom, , 2011
3. Ciocan, Iulian, *Un bloc de locuințe ca o țară,* în Contrafort, Chișinău, nr. 9-11 (83-85), septembrie-noiembrie 2001
4. Cordoș, Sanda, *Scara păcătoșilor,* în Vatra, Târgu Mureș, nr.11-12, 2003
5. Cristea- Enache, Daniel, *La bloc,* în Adevărul literar și artistic, București
6. Gârbea, Horia, *Interviu cu Petru Cimpoeşu,* în Ramuri, Craiova, nr. 1, 2008
7. Goldiș, Alex, *Elegie pentru optzecism",* în Cultura, nr. 186, 14 august 2008.

[16] Sanda Cordoș, *Op. cit.*, p. 161.
[17] Tudorel Urian, *Minunea de la etajul opt,* în „Cuvântul", Anul VII (XII), nr. 9 (293)

8. Iorgulescu, Mircea, *Viața la români după evenimente*, în Revista 22, An XII, nr. 51, 18 decembrie 2001

9. Marcu, Luminița, *Umor și metafizică,* în România literară, București, An XXXIII, nr. 25, 27 iunie 2001

10. Mihali, Ciprian, *Centru și periferie:complicații și complicități, http://atelier.liternet.ro*

11. Timar, Cristina, *Teză de doctorat. Romanul tranziției,*Târgu-Mureș, 2010

12. Urian, Tudorel, *Minunea de la etajul opt: Tranziția pe strada Oilor,* în Cuvântul, Anul VII (XII), nr. 9 (293), 2001

THE FEMININE IDENTITY IN THE PARADIGM OF MODERNITY

Raluca Batori
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Starting from the idea that the construction of the personal identity could be analysed as a transition between the self and the other, the paper tries to highlight the feminine identity and to underline the fact that the woman has long ceased to be a mere presence. The authors brought into discussion were Virginia Woolf and Hortensia Papadat-Bengescu, taking into account the similarities that exist within their works, such as: the duplication of the character, the modern technical viewpoint or the stream of consciousness.

Keywords: identity, feminism, duplication, stream of consciousness, modernism

Construcţia identităţii personale poate fi analizată ca o tranzacţie între sine şi altul. Fiecare schimb este filtrat printr-o imagine – a sinelui, sau a altuia - care devine o grilă de clasare, de reducere şi de fixare a informaţiei, la care se asociază o dinamică emoţională care permite activarea – sau nu – a lucrurilor date.

În ceea ce privește identitatea feminină în contextul literaturii, putem observa că femeia a încetat de mult să mai fie o simplă prezență, cel mult tolerată pe scena literaturii, iar literatura feminină un fenomen izolat. Nu mai este nevoie de o ocultare a identității în spatele unor pseudonime bărbătești pentru a reuși să pătrundă într-o lume care era monopolizată de bărbați. Virginia Woolf afirmă în acest sens al dificultății femeii de a se integra într-o literatură făurită de bărbați, faptul că: greutatea, ritmul și capacitatea minții unui bărbat sunt prea diferite de cele ale unei femei, pentru ca aceasta să poată împrumuta ceva de la ei, pledând, în același timp, pentru o adaptare a literaturii la organismul fragil feminin. Însă ceea ce face Virginia Woolf prin afirmarea acestor idei este, de fapt, o reluare, sub o altă formă, a diferențelor de ordin spiritual ce există între un bărbat și o femeie, și anume, existența, pe de o parte, a spiritului masculin, dominat de rațiune, putere, ordine, luciditate și, pe de altă parte, spiritul feminin, pasional, haotic, slab. Ceea ce e, însă, evident este faptul că diferența de gen se observă cel mai bine în textul literar, trecând de aspectele psihologice și îndreptându-ne atenția spre asupra

celor sociale, istorice sau cele legate de educație. Întrebarea care rămâne este legată de autodefinirea identității, care are stabilit un punct de începere sau de finalizare.Esteticul este valoarea care legitimează o operă literară. Prin urmare, aceste diferențe de gen dispar în momentul în care o operă este valoroasă din punct de vedere estetic.

Eugen Lovinescu exprimă simplu în Prefața cărții *Evoluția scrisului feminin în România,* ce aparține Margaretei Miller Verghi și Ecaterinei Săndulescu, faptul că arta se conturează prin substanța sa și se ierarhizează din punct de vedere estetic, aceasta ignorând chestiunile legate de regiune, sex, naționalitate sau vârstă.[1] Aceste idei subliniază importanța esteticului înaintea oricărei alte forme de selecție și, de asemenea, evidențiază meritul literaturii feminine de a conferi frumusețe și sensibilitate creației artistice. Generația de scriitoare moderniste au impus teme îndrăznețe, precum erotismul sau fervoarea adolescentină, ce s-au transformat ulterior în adevărate etape de maturitate a scriiturii feminine, pentru a depăși toate tiparele stabilite până atunci cu privire la scrisul feminin. În acest sens, putem aminti studiul Virginiei Woolf - *O cameră separată* – în care scriitoarea considera că pentru a scrie romane, o femeie ar avea nevoie doar de „bani și de o cameră separată."[2] Virginia Woolf a realizat acest studiu din trei perspective: în primul rând, a prezentat tipologia femeii, mai apoi a analizat literatura feminină și relația dintre femei, iar în ultimă instanță, a dezbătut unghiul din care sunt văzute femeile în literatura scrisă de bărbați. Simona Sora, într-un articol publicat în *Dilema veche – Sexul literaturii* – subliniază că „prin anii '30, când spunea că o femeie, dacă ar scrie ca o femeie, ar pune lucrurile în ordinea lor firească, adică ar fi atentă cu precădere la fragmentare, defășurare și ordinea așteptată. Virginia Woolf nu se referea nici la sexul biologic, nici la feminitatea construită social. Scriitoarea se gândea mai ales la o unificare – în scris – a minții și la o punere în ordinea firească a faptelor literare, în genul gramaticii pe care poți s-o ignori sau să o distorsionezi doar dacă o cunoști bine."[3] Aceeași scriitoare amintește că în perioada interbelică românească, scriitoarea dorea să fie „masculin de feminină sau feminin de masculină"[4], iar „mintea în ansamblul său să fie larg deschisă"[5]. Prin astfel de abordări, observăm faptul că scriitoarele încercau să prezinte teme tabu pentru acea perioadă, lăsând la

[1] Eugen Lovinescu, în Prefața la *Evoluția scrisului feminin în România*, Margareta Miller Verghi și Ecaterina Săndulescu, Editura Bucovina, București, 1935, p. V - VII
[2] Virginia Woolf, *O cameră separată,* Traducere de Radu Paraschivescu, Editura Univers, București, 1999, p. 6
[3] Simona Sora, *Sexul literaturii,* în *Dilema veche,* anul III, nr. 112, 23 martie 2006, p. 130
[4] Ibidem, p. 131
[5] Ibidem, p. 131

o parte model de expunere total diferit datorită noului limbaj instaurat prin căile sensibilității și ingenuității feminine.

Într-o „cameră separată" scria și Hortensia Papadat-Bengescu, luând naștere momente psihologice distincte, antrenate de o viziune nouă asupra realității interioare, antrenată de acel flux al conștiinței ce se regăsește și în opera Virginiei Woolf. Vladimir Streinu, cel care nu a reușit să se adapteze colegelor de generație, a observat o detașare a Hortensiei Papadat-Bengescu de formele sensibilității, evidențiate în operele colegelor sale, înscriind-o pe aceasta în rândul autorilor de gen masculin. El amintește în acest sens: „scriitoare și nescriitoare, cucoanele care luau parte la ședințele literare ale cenaclului *Sburătorul*, între anii 1922 și 1926, ocupau un divan așezat în unghiul din fața și dreapta biroului lui E. Lovinescu. Hortensia Papadat-Bengescu nu lua loc printre semene; rămânea în rând cu scriitorii, care, respectând divanul, se înșirau pe lângă pereții încăperii și, mai adesea, în picioare. Nu s-ar putea spune totuși că între ea și gentilul grup ar fi existat vreo adversitate, nu; dar se complăcea la o distanță oarecare de colțul cu pricina. De altfel, chiar opera sa de Romancieră mărturisește această mișcare de respingere sau numai discretă îndepărtare față de formele feminine ale sensibilității. Căci, deși semnând, la începutul carierei, mici proze lirice, Papadat-Bengescu a ajuns la acel *Concert din muzică de Bach*, în care totul, accent, energie, putere de a sugera, dar și de a disocia, refrigerența intelectuală și dominarea materiei epice, indică un autor și nu o autoare."[6] Astfel de psiho-metamorfoze au fost evidențiate și în romanele Henriettei Yvonne Stahl, *Eterna iubire,* Ioanei Postelnicu, *Bogdana* sau Luciei Demetrius, *Tinereţe.* În toate aceste romane a fost construită tipologia femeii „bântuită de iluzii, de instincte și de vicii"[7], iar pentru prima dată un personaj feminin reușea să aibă niște trăiri interioare puternice, ce străbăteau întreaga operă și care a trecut de la simplu spectator al propriei existențe la cel de protagonist, capabilă să își depășească condiția și să înfrunte adversitățile întâlnite în cale. Se poate spune că scriitoarele aveau un avantaj în fața colegilor de gen masculin în ceea ce privește reprezentarea registrului emoțional al femeii, acestea putând oferi literaturii trăiri și sentimente directe, nefiltrate prin gândirea unui scriitor de gen masculin.

Singura scriitoare care a reușit să se afirme, în adevăratul sens al cuvântului, în literatura română, ocupând un loc central în cadrul canonului literar, este Hortensia Papadat-Bengescu. Deși parcursul biografic a umbrit, într-o anumită măsură, preocupările sale literare, dar și

[6] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol I, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 121
[7] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri,* vol. IV, Editura Minerva, București, 1972, p. 301

contactul atât de dorit cu literatura europeană, Hortensia Papadat-Bengescu rămâne cea mai importantă scriitoare a literaturii române de la începutul secolului XX, o prozatoare ce pune în scenă un roman inedit, complet diferit de cele expuse până la momentul acela în literatura română. Mircea Popa sintetiza în studiul *De la est spre vest. Priveliști literare europene,* tendința scriitorilor români, la începutul secolului XX, de a crea anumite relații cu lumea și cultura occidentală. El amintește în acest sens faptul că „începutul de veac îi prinde pe români pregătiți să preîntâmpine cum se cuvine înnoirile ce se anunță. Tot mai mulți români tineri își fac studiile în capitala Franței, tot mai mulți artiști, scriitori, îndrăgostiți de artă și literatură pot fi întâlniți prin cafenelele pariziene în căutarea acelui spirit al secolului care să-i scoată din anonimat și să-i facă mai vizibili atât în țara lor, cât și în străinătate."[8] În cazul Hortensiei Papadat-Bengescu lucrurile au stat diferit, aceasta căsătorindu-se la o vârstă fragedă, anulând, astfel, începutul unui traseu literar și cultural timpuriu. Talentul, dorința scriitoricească lăuntrică, dar și nemulțumirea vieții personale, o îndeamnă însă să se îndrepte spre viața literară, mai târziu, ce e drept, însă nu prea târziu pentru un succes implacabil.

Deși Hortensia Papadat-Bengescu nu a beneficiat de o cale acces spre literatura europeană, ceea ce operele sale denotă este o descendență axată mai degrabă pe direcție europeană, decât pe o linie modernă românească. Acest fapt poate fi dovedit prin constanta sa preocupare de a promova umanitate europeană. Astfel, în operele sale nu mai apare imaginea provinciei în care nu se întâmplă niciodată nimic, ci o imagine a unei provincii ce trece peste deficitul existențial în care se află cu ajutorul introspecției. De asemenea, se poate observa o schimbare și în ceea ce privesc prototipurile caracterelor expuse în proza sa, debutând de această dată personaje mondene, dominate de frământări, ce conduc spre o introspecție profundă. Poate și datorită acestui fapt, Hortensia Papadat-Bengescu este cunoscută drept o exploratoare a psihicului uman.

Hortensia Papadat-Bengescu este contemporana marii scriitoare engleze, Virginia Woolf, care a revoluționat modernismul european. Cele două scriitoare sunt puse sub același numitor comun de critica literară, datorită unor elemente. Unul din acele elemente este faptul că majoritatea romanelor se bazează pe experiențele personale ce le-au marcat existența. În operele lor, cele două scriitoare își retrăiesc, prin personajele pe care le construiesc, propriile vieți. În cazul Hortensiei, este evident faptul că experiența din prima parte a vieții sale, sortită banalității, este dublată de o altă experiență, cu totul diferită, în plan virtual. Atât Hortensia

[8] Mircea Popa, *De la est spre vest. Priveliști literare europene,* Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010, p. 269

Papadat-Bengescu, cât și Virginia Woolf, dar și alte scriitoare cu talent evocator, au un oarecare avantaj în fața autorilor-bărbați în cazul includerii în paginile unei opere a unui pasaj referitor la viața unei femei, deoarece oricât de adânc ar *săpa* în resorturile ființei unei femei, un bărbat nu va reuși să scrie decât din afară, în vreme ce scriitoarele dețin ele însele, misterele psihologice feminine.

Dacă Hortensia Papadat-Bengescu este influențată în cariera literară în mare parte de experiența personală, din prisma căreia scrie, Virginia Woolf este fundamental determinată de femeile ce există în viața sa. Figura maternă, dar și figura surorii sau a bunicii, sunt deosebit de importante pentru ea, deoarece acestea sunt cele care îi hotărăsc parcursul existențial, începând de la nașterea sa și culminând cu sfârșitul tragic. Ceea ce încearcă Woolf să facă de-a lungul vieții este să găsească în femeile de lângă ea un *alter ego*, dar și un oarecare suport afectiv și moral.

Cele două scriitoare contemporane au creat personaje memorabile, cu o viață interioară complexă, care expun, de cele mai multe ori, experiențele de viață ale creatoarelor lor. Ambele au trăit două vieți paralele: Virginia Woolf a fost, în același timp, o femeie cu o viață normală, dar și o femeie suferindă, pe când Hortensia Papadat-Bengescu se zbate, precum am mai amintit, între o viață împărțită casei, soțului și copiilor și o viață dedicată literaturii. Prin urmare, apare în mod inevitabil dedublarea personajelor construite.

Un alt element ce le apropie pe cele două scriitoare este tehnica modernă a unghiului de vedere. S-a vorbit în acest caz despre existența unei simple coincidențe sau despre o influență directă a Virginiei Woolf asupra Hortensiei Papadat-Bengescu, însă valoarea de neegalat a celei din urmă rămâne aceeași, indiferent de critici.

Expunerea vieții personale a trecut dincolo de etic și a deschis, într-o anumită măsură, calea romanului spre modernizare. Așadar, nu doar genul masculin, reprezentat exemplar de scriitori precum Marcel Proust, James Joyce, D.H. Lawrence, Camil Petrescu sau Anton Holban, au revoluționat tehnica scrisului, ci și marile scriitoare moderniste ale vremii. Modernismul, în cazul Virginiei Woolf s-a manifestat ca o formă artistică nouă, îmbinând visul cu realitatea, abstractul cu concretul, creând astfel personaje complexe. Modernismul Virginiei Woolf poate fi considerat *o replică feminină a realismului cultivat de bărbați*, care încă rezistă în fața timpului și care are parte de succes și în prezent. Modernitatea operelor Virginiei Woolf se datorează și tehnicii fluxului de conștiință – the stream of consciousness technique – care se referă la analiza interiorității personajelor, plasând în plan secund acțiunea de cele mai multe ori. La fel ca Hortensia Papadat-Bengescu, Virginia Woolf își transferă trăirile existențiale în

personajele sale. Dacă în *Doamna Dalloway*, avem reprodusă personalitatea dedublată a Virginiei Woolf cu ajutorul Clarissei, în romanul *Spre far*, destinele personajelor se confundă cu destinele membrilor familiei scriitoarei. În celălalt capăt al continentului, Hortensia Papadat-Bengescu face același lucru, adică își retrăiește viața prin intermediul personajelor feminine din cadrul romanelor sale. Aceasta nu învață elemente ale analizei psihologice, ci își analizează sufletul. Astfel se explică destinul eroinelor din romanele bengesciene, care nu sunt altceva decât consecințele fie ale personalității, ale temperamentului, fie ale sănătății. Putem aminti aici remarca lui G. Călinescu, conform căruia personajele Hortensiei Papadat-Bengescu „sunt mai ales femei și în general indivizi rău conformați, sănătoși sau bolnavi”[9]. Personaje precum Manuela, din *Femeia în fața oglinzii* sau Lenora din romanul *Drumul ascuns* reprezintă dovada virtuală a înzestrării acestora cu aceleași stări emoționale, respectiv trăiri ale scriitoarei.

Vizând ambiguitatea femeii și modul în care era receptată în cadrul literaturii, Virginia Woolf, prin eseul *Femeile și literatura*, făcea o invitație publicului cititor, pornind chiar de la înțelegerea titlului, care ne conduce spre cel puțin două paliere: „poate face aluzie la femei și la literatura pe care o scriu ele sau la femei și la literatura care le are ca obiect.”[10] Prin urmare, femeia poate fi analizată atât din ipostaza de scriitor, cât și de personaj, trecând de la simpla imagine a femeii-cititor, care, după părerea lui Albert Thibaudet, a avut o influență notabilă asupra evoluției romanului: „Auditorii i-au făcut pe romancieri. Romanul, ca și teatrul, ca și elocvența și spre deosebire de poezia lirică, de filozofie sau de istorie, e în primul rând o chestiune de public, era atunci o chestiune de auditoriu, iar literatura de curtoazie, e literatură romanescă, a luat naștere dacă nu în camera doamnelor, așa cum literatura poemelor epice se născuse pentru hanurile de pelerini.”[11] Astfel, remarcăm faptul că femeia a realizat primul contact cu literatura prin însăși actul lecturii, care îi oferea o portiță de ieșire din universul gospodăresc care îi ocupa majoritatea timpului, operele umplând golul cotidian cu iubire, idealuri și speranțe. Inclusiv din acest punct de vedere, cel al modului de receptare al mesajului textului citit, intervine *prăpastia* dintre bărbat și femeie, deoarece bărbatul caută în text autorul, pe când femeia urmărește traseul existențial al personajelor, trăind odată cu ficțiunea. Același Thibaudet remarcă în acest context faptul că : „Idealul femeii care citește ar fi să coincidă cu

[9] G. Călinescu, *Istoria literaturii române,* Editura Minerva, București, 1982, p. 740
[10] Virginia Woolf, *Femeile și literatura,* în *Eseuri alese,* vol. I, traducere de Monica Pillat, Editura RAO, București, 2007, p. 126
[11] Albert Thibaudet, *Despre roman*, în *Reflecții,* vol. I, traducere de Georgeta Pădureleanu, Editura Minerva, București, 1973, p. 366

eroii sau cu eroinele romancierului. Idealul bărbatului care citește, și scrie, despre ceea ce citește, ar fi să coincidă cu spiritul creator al romancierului."[12]

S-a vorbit în mai multe rânduri de o serie de aprecieri negative la adresa Hortensiei Papadat-Bengescu, din partea unor critici inconstanți. Eugen Lovinescu a considerat-o „o mare scriitoare, din rasa stendhaliană a analiștilor"[13], pe când G. Călinescu o vede precum „o autoare de volume cu neputință de citit"[14]. Liviu Petrescu afirmă însă, în mod paradoxal, că „Hortensia Papadat-Bengescu este singura scriitoare română capabilă să se apropie de metodele fenomenologice, de înțelegerea psihicului uman"[15], bazându-se în acest sens pe concepția scriitoarei, conform căreia individualitatea umană este alcătuită din *trup sufletesc*, adică din sentiment și *trup fizic,* adică senzație. Putem remarca însă și păreri negative la adresa Virginiei Woolf, căreia i se contestă capacitatea de creere a unor personaje remarcabile, personaje care nu se disting între ele, care sunt realizate sub marca aceluiași tipar. Însă aprecierea și popularitatea de care se bucură operele sale anulează orice critică răutăcioasă și slab fondată, confirmând existența unor personaje memorabile care completează galeria tipologiei feminine.

Datorită faptului că o femeie ajunge să scrie acest gen de literatură, putem spune că aceasta devine un om complet, se transformă, nemaifiind nevoie de o diferențiere de sex, însă nu este cazul tuturor scriitoarelor. Este nevoie de maturitate și de înțelegere pentru a avea o incursiune fastă, lucru amintit și de Doina Peteanu într-un articol publicat în ziarul *Viața*: „dar nu prin articole în presă, nici prin revendicări feministe – nu cunosc nimic mai radical decât acest feminism a cărei gălăgie seamănă trist cu cârâitul unor anumite păsări din ogradă – se poate schimba această optică a publicului, în ochii căruia, nu atât în domeniile științifice, cât în cele ale spiritului, ca literatură, creația feminină ce se bucură de prea multă considerație. A scrie despre acest lucru și a căuta să aducem argumente care să schimbe această optică, ar constitui o foarte inelegantă și suspectă atitudine, ce ar cădea în păcatul *feminismului*."[16]

Epica scriitoarelor atrage atenția cititorilor prin compasiunea stârnită de cazurile patologice, de deteriorarea corporală a personajelor ilustrate, de urâtul existențial al ființei, de apelul la sensibilitate, care se regăsesc în paginile operelor. Dacă până atunci, experiențe de acest gen erau de neconceput în societate, acum se întregește tot mai mult un tablou cu personaje feminine într-o continuă căutare a identității, ce le supune ființa unor stări alternante,

[12] Ibidem, p. 389
[13] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Editura Minerva, București, 1973, p. 240
[14] G. Călinescu, *Istoria literaturii române,* Editura Minerva, București, 1982, p. 739
[15] Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane*, Editura Minerva, București, 1979, p. 83
[16] Doina Peteanu, *Pentru o istorie a scrisului feminin,* în ziarul *Viața*, Timișoara, 27 noiembrie 1942, p. 2

de disperare sau de atingere a apogeului fericirii. Impactul puternic a șocat cititorii și i-a determinat să-și întoarcă tot mai mult privirile spre literatura feminină. Această generație de scriitoare a dovedit că are ceva de spus în cadrul literaturii și nu doar atât: ele au reușit să impresioneze publicul cititor prin pagini în care femeia s-a transformat într-o persoană capabilă de a-și exprima propria individualitate prin intermediul trăirilor interioare.

Bibliografie

Beletristică:

1. Papadat-Bengescu, Hortensia, *Fecioare despletite,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986;
2. Woolf, Virginia, *Mrs. Dalloway,* Editura Macmillan, Londra, 1992;
3. Idem, *The Waves,* Editura Hogarth Press, Londra, 1977.
4. Idem, *Eseuri,* Editura Univers, București, 1972;
5. Idem, *O cameră separată,* Traducere de Radu Paraschivescu, Editura Univers, București, 1999;
6. Idem, *Eseuri alese,* vol. I, traducere de Monica Pillat, Editura RAO, București, 2007.

Istorie, critică și teorie literară:

1. ***, *Filozofia greacă până la Platon,* vol. I, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979;
2. Albérès, R.M., *Istoria romanului modern,* Editura Pentru Literatură, București, 1968;
3. Călinescu, G., *Istoria literaturii române,* Editura Minerva, București, 1982;
4. Ciocârlie, Corina, *Femei în fața oglinzii,* Editura Echinocțiu, Timișoara, 1998;
5. Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri,* vol. VI, Editura Minerva, București, 1972;
6. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane,* vol. II, Editura Minerva, București, 1973;
7. Petrescu, Liviu, *Romanul condiției umane*, Editura Minerva, București, 1979;
8. Popa, Mircea, *De la est spre vest. Priveliști literare europene,* Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010;

9. Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară,* vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1968;

10. Thibaudet, Albert, *Reflecții*, vol. I-II, traducere de Georgeta Pădureanu, Editura Minerva, București, 1973.

Studii, interviuri și articole din periodice:

1. Peteanu, Doina, *Pentru o istorie a scrisului feminin,* în *Viața*, Timșoara, 27 noiembrie 1942;

2. Sora, Simona, *Sexul literaturii,* în *Dilema veche,* anul III, nr. 112, 23 martie 2006.

ILEANA MALANCIOIU, THE POETESS WHO FINDS HERSELF ALWAYS UNDER THE DEATH'S SPELL

Ioan Gheorghișor
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Ileana Malancioiu used to say that she had „a sharp feeling of the death". For her the death was" the supreme ill"and „the psychic death „ was a paintful obsesion. Facing the sad end, the author of the famous tome My Sister beyond, finds herself in every hypostasis established by the world's philosophers.

The human being is forced to accept Arghezi's game with the death anywhere on „ the life's line". Caught in a continuous reversibility, the „terrestrial"and the „cosmic"interpenetrate, and the most suited place for this strange mixture is not only the village's cemetery which it does not at all be happy.

Keywords: the death, the suprem ill, obsesion, My sister beyond, reversibility

"Am **un acut sentiment al morţii**, care cred că ţine de firea mea, dar şi ieşirea lui la suprafaţă nu e fără legătură cu anumite imagini crude care mi-au marcat într-un fel copilăria"[1], spunea Ileana Mălăncioiu într-un interviu din volumul *Exerciţii de supravieţuire,* adăugând: "Moartea celei mai mici dintre surorile mele, la vârsta de 33 de ani, destinele tragice ale unor prieteni şi destinul nostru al tuturor n-au fost nici ele de natură să aducă o lumină care să estompeze acest sentiment"[2]. Socotind că moartea este "răul suprem"[3], în timp ce "viaţa este valoarea supremă,"[4] şi că misterul vieţii o fascinează, Ileana Mălăncioiu precizează, în aceeaşi carte, că e obsedată nu de moartea propriu-zisă, ci de "moartea psihică,"[5] ea neputând îndura gândul că omul poate să moară pe când încă trăieşte. Poeta crede că, alături de credinţă, scrisul i "se pare prin el însuşi un fel de moarte a morţii şi de înviere a vieţii"[6]. Opera Ilenei Mălăncioiu

[1] Ileana Mălăncioiu, *Exerciţii de supravieţuire*, Iaşi, Editura POLIROM, 2010, p. 47.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem, p. 66.
[5] Ibidem, p.45.
[6] Ibidem, p. 29.

stă mărturie în acest sens, ea fiind marcată vizibil de acest aspect, la fel de evident ca şi cunoscuta şi recunoscuta ei obsesie legată de dispariţia propriu-zisă a omului în neant.

Atrasă de taina trecerii în lumea morţilor, autoarea apreciatului volum *Sora mea de dincolo* afirmă: "Pe mine moartea unei fiinţe dragi mă poate face să străbat toată lumea cealaltă pe urmele ei"[7]. Trăind cu sentimentul morţii o viaţă întregă, Ileana Mălăncioiu afirma, într-un interviu din 2012, următoarele: "Dacă la primele cărţi aveam obsesia morţii, iar ulterior a morţii psihice, acum, când mă apropii de sfârşit, am început să am obsesia vieţii, dar mă rog, cu şi mai multă sfinţenie, *să nu mor înainte de a fi murit*"[8].

În poezia Ilenei Mălăncioiu **motivul morţii** este prioritar. Al Cistelecan vorbeşte despre "registrul unei incantaţii funebre, al unei fibre invocative care îmbină himericele cu o gramatică imaginativă de-a dreptul carnală. Fapt e însă că ori pe unde ar umbla Ileana Mălăncioiu, ea descoperă numaidecât urmele morţii"[9]. Într-un "perimetru marcat de stigmatele morţii", poeta scrie versuri în care moartea "stă şi la izvorul, la rădăcină lor. E cauza lor iniţială şi finală în aceeaşi măsură. Sunt puţine (chiar foarte puţine) momentele în care poezia scapă (măcar în aparenţă) de vraja morţii...", căci "moartea e o ipoteză *sine qua non.* Dacă nu vine din prima clipă, tot vine, măcar în filigran..."[10], mai spune criticul amintit mai sus.

Ileana Mălăncioiu e considerată de Irina Petraş, o cunoscută analistă a "ştiinţei morţii", drept "poetă a morţii, a descompunerii, care îşi extrage forţa indiscutabilă a rostirii poetice dintr-o atitudine resentimentară funciară"[11], într-o operă ce are "o singură dimensiune, mereu aceeaşi- refuzul bucuriei de a trăi pur şi simplu şi, ca urmare, incapacitatea de a surprinde miracolul vieţii."[12]

Ileana Mălăncioiu se află în faţa morţii ***în toate ipostazele*** stabilite de filozofii lumii. Şi ea filozof prin formaţie şi structură- autoare a cunoscutului volum *Vina tragică (tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka)*- poeta ştie că *finalul e inevitabil*, că tot o să vină moartea cea „tristă şi grea," în locul celei aşteptate, „salvatoare":

„Vreme închisă, grea, bănuitoare,
Cineva vine-ncet prin burniţa rece

[7] Ibidem, p. 45.
[8] Ileana Mălăncioiu, *De anima*, "Să nu mor înainte de a fi murit", interviu realizat de Iulian Boldea, (apărut în revista „Vatra", 2012), Piteşti, Editura Paralela 45, 2015, p. 113.
[9] Al. Cistelecan, „Bacovianismul anti-bacovian", în vol. *De anima* de Ileana Mălăncioiu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2015, p. 196.
[10] Ibidem.
[11] Irina Petraş, *Moartea la purtător. Stări şi cuvinte*, Bucureşti, Editura ASE, 2012, Colecţia Migrene, p. 170.
[12] Ibidem.

Numai ca să vadă ce se mai întâmplă pe-aici
Dar nimeni nu poate să afle ce se petrece.

Visăm intens o moarte salvatoare,
Vine o altă moarte tristă şi grea
Pentru noi şi nimeni nu ştie
Cum ne mai salvează şi ea.

Acum chiar vremea parcă se deschide,
Acum nu ne mai temem, acum aşteptăm,
Acum nu mai visăm ce nu mai vine,
Dar o să vină totul fără să mai visăm."

(*Pastel II)*

Atmosfera bacoviană o întâlnim aproape peste tot în poemele de inspiraţie thanatică. Moartea „va veni, o simt ca pe o fiară", spune poeta; în acest fel, omul nu va fi „niciodată cu adevărat singur".

Faţă de moarte poeta are un sentiment de milă:
„nu plânge în mine moarte a mea cu cap de miel
trupul meu îţi mângâie botul încă ud
şi părul meu îţi şterge în tăcere
urechile în care se aud
cuvintele sufletului meu desfăcut de trup...
.....
nu plînge moarte a mea cu cap de miel
căci însămi îţi voi aşeza botul la pieptul meu
şi te voi dezmierda în tăcere o vreme
şi doar apoi voi adormi şi eu"

(*Nu plânge*)

Stingerea totală, prin dispariţia trupului, dar şi a sufletului, nu este pe placul poetei. Sufletul trebuie să poată fi atins după ce s-a „desprins de trup", semănând cu o „adiere nespus de uşoară", semănând cu „prima jumătate a unui guştere":

„şi totuşi cât aş vrea să văd odată un suflet
să-l ţin în palmă ca pe o pasăre şi să zic

e sufletul omului acela care sta lângă noi sub soare
şi din care mă temeam că n-a mai rămas nimic”

(*Şi totuşi cât aş vrea*)

Eugen Negrici observă că „viaţa e privită [...] dinspre lumea de dincolo, natura pământească fiind o amintire a celeilalte. Pretutindeni şi neîntrerupt reversibile, cerul şi pământul se amestecă, se încrucişează, se întrepătrund, se explică pe rând, se distrug şi se contopesc în unitatea conţtiinţei”[13].

Precum Macedonski odinioară, şi Ileana Mălăncioiu îşi imaginează cum va fi înmormântată, într-o viziune dătătoare de coşmar. Poemul de mai jos, de un prozaism fermecător, stă mărturie faptului că omenească frică de moarte o poate cuprinde până şi pe cea supranumită „poeta morţii”:

„Cineva îmi săpase groapa, era adâncă şi neagră,
Mă aşezasem în ea cu un fel de nădejde ciudată,
Ce săpătură perfectă, mă gândeam,
Pentru mine nu s-a făcut niciodată

Un lucru atât de fără cusur;
Toţi cei veniţi la înmormântatea mea
Puteau privi cu uimire pereţii ei drepţi
Şi mă puteau invidia

Aşa cum nu m-au invidiat niciodată;
Mă uitam în sus cu luare aminte,
Ştiam că nu am voie să spun niciun cuvânt,
Stăteam aşa, gătită şi cuminte.

Ce m-am cuminţit, îmi spuneam fără să vreau,
Şi deodată mi s-a făcut foarte frică
De cuminţenia în care aşteptam
Şi de vocea aceea peltică,

[13] Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985, p. 149.

Aproape- năbuşită de pământul
În care îmi era din ce în ce mai frig;
Nu sunt eu mortul acesta, îmi spuneam speriată,
Nu sunt eu mortul acesta, începusem să strig."

(*Coşmar)*

Mai multe poeme prezintă arghezianul **joc cu moartea**, pe care omul e nevoit să îl accepte. Unele dintre ele se cheamă, simplu, *Joc* sau *Joc II* , dar tema aceasta apare şi în poezii care poartă alte titluri: „Pact", „În lumina crudă a iernii" ori „Mărturisire". Scrise într-o manieră sorescianã, cele câteva versuri ale unei poezii numite mai sus amintesc de viaţa omului, care e supusă unui continuu şi neiertător calvar:

„Îmi iau nimărul meu de pietre
şi le aşez cât mai riscant
şi-ncep jocul convinsă
că oricum voi pierde.

De ce joci totuşi,
mă veţi întreba.

Ce altceva pot să fav,
Vă voi răspunde.

Apoi liniştită
voi muta mai departe
piatră după piatră
munte după munte."

(*Joc*)

Cu moartea se poate încheia un „pact", dar şi fără cuţitele uitate acasă călăul poate ucide, inconştient şi involuntar, poate ucide doar cu florile aducătoare ale fiorului morţii:

„În zori s-a apropiat tremurând tot,
ţinea în mâini buchetul pregătit,
ia florile, mi-a spus, am uitat să aduc cuţitele
dar o să fie totuşi ca şi cum ai fi murit".

(*Pact*)

Păcălirea morţii, care te caută de când te naşti, este o formă a jocului cu moartea arghezian:

„ca pielea ursului din pădure a fost vândută
Pielea mea tăbăcită de ploi şi de vânt,
Moartea mă caută de când m-am născut
Şi nu poate să afle unde sânt.

Primăvara stau ascunsă-n tufişul verde,
Vara în lanul gata de secerat,
Toamna în frunza de curând căzută,
Iarna în albul cel mai imaculat.

Când moartea lasă urme pe zăpadă
Ca sângele unui animal răpus
De alte animale mai mari
Trupul meu iese şi mai nesupus

În lumina crudă a iernii
Şi c-o tristeţe de nedescris
Se-mbracă înainte de-a fi descoperit
În pielea animalului ucis."

(*În lumina crudă a iernii*)

Poezia *Rugă* (una dintre mai multele *rugi*, cea din volumul *Peste zona interzisă*) e scrisă sub forma unei opţiuni, dar folosind conjunctivul, e un profil existenţial, în care trupul trebuie să fie singura componentă care lipseşte:

„Să mi se ia pentru o vreme trupul,
să rămân suflet şi atât
să plâng cum plâng sufletele singure
când li se face urât."

Multe poemele despre moarte sunt stăpânite de **un livresc de esenţă biblică**, cu „personaje" precum Isus, Iacob, Avraam, Lazăr, Sfântul Gheorghe, Maica Domnului, Pilat din Pont, Irod, Adam şi Eva etc. Uneori, decorul biblic ori folcloric e doar intuit. Poeta îşi imaginează undeva că al ei cap retezat este un trofeu (ca pentru Salomeea cel al Sfântului Ioan

Botezătorul), un trofeu pentru norodul adunat la o petrecere, interminabilă parcă, dar care a degenerat „într-un oribil scandal". În altă parte, într-un alt „coşmar", ea este îmbiată „cu imaginea învierii", cu o viaţă nouă. Dusă pe umeri de „patru tinere roabe", după ce i-au spălat trupul „abia străpuns/ de tăişul rece al coasei" şi i l-au „uns cu mirodenii". Dar nu moartea cosea, ci mama, „rămasă singură". În acest timp, tata, reîntors din lumea de *dincolo,* se pregătea să trăiască din nou şi el:

„Strălucitor în hainele lui de mire
În care avea să petreacă
Tot ce mai petrecuse odată
Şi nu puteam să îl opresc să treacă."

(*Coşmar)*

Între viaţă şi moarte este **hotarul** de unde nimeni nu vine înapoi, e ultimul spaţiu comun între ele. În *Enciclopedia simbolurilor religioase şi a arhetipurilor culturale,* Ivan Evseev spunea despre hotar următoarele: „În stuctura dual sau tripartită a lumii, specifică culturilor arhaice şi tradiţionale, orice limită (graniţă, frontieră, hotar) este un semn al discontinuităţii spaţiului pe orizontală şi pe verticală. Hotarul desparte, dar şi uneşte zone şi nivele diferenţiate valoric; marchează momentul de echilibru şi cumpănă, deţine concentrată în sine energia ambelor spaţii polare, antagonice şi complementare, de unde provine ambivalenţa acestui simbol. Orice trecere înseamnă schimbare, ce poate fi în bine sau în rău. De aici a rezultat sacralizarea hotarului, cultul lui în diferite civilizaţii."[14] Ioan Holban consideră că „hotarul e, mai întâi, locul unde duhul lumii vii *se uneşte* cu cel al lumii moarte, unde «polii opuşi» surpă pământul dintre ei, pentru ca «să înceapă albul ce nu se mai sfârşeşte»".[15] În poemele în care apare hotarul există şi trimiteri clare la Biblie („Deşert şi deşertăciune e totul"), căci nisipul încins al deşertului e staţia finală a unei singure căi. „Între cele două lumi se va face pustiu" numai „când pentru cel rămas singur va fi foarte târziu/ şi va aştepta să se culce pe un pat din tinere ramuri" (*Deşert*). Hotarul e locul dintre cele două lumi, unde se împuşcă „albul cal de drum":

„În liniştea aproape împietrită
Ea-i strânge-n braţe coama răvăşită

[14] Cf. Ioan Holban, *O lume cu păpuşi din cenuşă de morţi,* http://convorbiri-literare.dntis.ro/HOLBAN feb11.htm (acccesat la data de 27.04.2014) , p.7/11; Ivan Aseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi a arhetipurilor culturale*
[15] Ibidem.

Şi îl întreabă cum te-ai depărtat
De la hotarul unde te-a lăsat.
E câmpul negru-nfierbântat de botul
Care-n cărare abureşte totul."

(*Hotar*)

Peste hotar zboară *cioica,* pasărea morţii, un veritabil Charon, luntraşul care transporta sufletele morţilor pe celălalt tărâm. Pasărea e un mesager ce nu mai găseşta drumul de ieşire din casa în care a intrat pe fereastră. Cu preţul pierderii libertăţii, ea şi-a împlinit însă destinul:

„Apoi îmi intră-n mâini fără să ştiu
Şi se mai zbate-o vreme şi se lasă
Şi plopul din fereastră i se pare
Surpat cu toate păsările-n casă.

Iar penele atinse-ncep să-i cadă
Ca un polen ce-ncearcă să se verse
În flori de pe un fluture imens
Ce cântă pe sub aripile şterse."

(*Prinsa*)

De *Gorunul* lui Blaga aminteşte poemul *Cineva bate cuie într-un strejar*. Poetului din Lancrăm „contemplaţia naturii îi trezeşte ideea rilkeană a tainicei simbioze între viaţă şi moarte, făcându-l să guste anticipat pacea nefiinţei («îmi pare/ că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge»)"[16] Atmosfera blagiană se resimte în versurile Ilenei Mălăncioiu, căci în pădurea „umbroasă" moartea s-a instalat pe nesimţite şi „o mare nelinişte bântuie până târziu/ cineva bate cuie într-un stejar/ încet ca-n acoperişul unui sicriu". „Pălăriile roşii" ale bureţilor dimprejurul „copacilor fără vârstă" stau „ca pe trei capete care au fost". Păianjenul, care apărea şi dispărea, strivit, zilnic, în acel salon din Spitalul Filantropia, unde şi-a aşteptat sfârşitul sora poetei, descinde din lumea blagiană a zeului Pan.

Ileana Mălăncioiu, această **„Antigonă contemporană",** cum o numeşte Adrian Popescu într-un articol, este marcată de o „percepţie particulară a thanaticului, văzut ca o familiarizare treptată cu un *dincolo*, de unde nu lipseşte lumea de aici"[17]. Autorul e de părere

[16] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, p. 222.
[17] Adrian Popescu, „O Antigonă contemporană", Steaua, nr. 11-12, p. 37.

că „experimentarea morţii (celorlalţi) are ceva din iniţierea în secretele unei comunităţi rurale”[18]. Dacă în *Pasărea tăiată* poeta era cuprinsă de voluptatea morţii, dorind să întârzie cu o clipă zbaterea din urmă a unei păsări, oferindu-i, pentru aceasta, trupul său („Stau să treacă moartea-n el prin mine”), într-un alt poem trăieşte bucuria pe care i-o dă faptul că sufletul va scăpa de trup. Ucigaşul va fi lăudat pentru fapta sa de către omul aflat, aşa cum am mai spus, singur în faţa morţii (*De unul singur***).**

Ca orice om care respectă strict canoanele creştine, poeta se împărtăşeşte. Preotul trebuie să afle, la spovedania finală, cum a trăit, dar poeta cere să i se dezvăluie taina prelungirii existenţei în lumea de dincolo, ca preţ al biruinţei în lumea viilor prin cuminţenie şi prin îndeplinirea îndatoririlor creştine:

„M-am bucurat de viaţă aşa cum se bucură
Marinarul de ţărmul la care şi-a ancorat nava
După o îndelungată călătorie pe ocean.

M-am deprins cu greu să mă feresc de primejdii
Şi să merg pe pământ aşa cum aş merge pe ape.
Mă încălzeam la gândul că tata păstrează

Locul familiei noastre din cimitirul acesta
Unde nu mai e loc pentru niciun mormânt
Şi că deasupra vieţii mele se află o altă viaţă.

M-am supus şi am învins, părinte, învaţă-mă
Cum se poate trăi printre morţii familiei,
Învaţă-mă cum se poate trăi printre morţi.”

(*Spovedanie*)

Marian Popa consideră că la Ileana Mălăncioiu „nu trebuie exclusă implicaţia freudistă a imaginii; importantă e descoperirea înstrăinării duble, o deja primă formă de moarte: prin sălbăticiuni umanizabile şi prin sălbăticia umană”[19]. Obsesia poetei pentru păsări sau pentru unele necuvântătoare sălbatice- ursul, de exemplu- l-a condus pe criticul amintit la concluzia

[18] Ibidem.
[19] Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine, vol. II*, Bucureşti, Fundaţia Luceafărul, 2001, p. 474.

de mai sus. „Cioica" este pasărea care-i sperie pe oamenii satului cu cântecul ei prevestitor de moarte, dar aceasta „e sfântă/ şi nu se poate alunga cu pietre/ şi nu se ştie pentru cine cântă".

Antigona, spune autoarea într-un loc, „spre a se conforma cu conştiinţa sa, a ales moartea, deşi nimic nu iubea mai mult decât viaţa"[20]. E o „Antigonă agonistă", întrucât- spune N. Steinhardt- ea este o „luptătoare cu neechitatea, luptătoare cu moartea, luptătoare înfrântă, dar nu îngenunchiată, în tragere de moarte, în zbucium şi angoasă, în agonie..."[21]. „Aşa cum Antigona nu se poate opri să-şi urmeze impulsurile morale, nici Mălăncioiu n-a putut decât să fie fidelă încărcăturii tragice pe care a conţinut-o şi a purtat-o viaţa întreagă"[22], scrie Marta Petreu.

Antigona, legendara eroină care se opune interdicţiei regelui Creon şi, implicit, raţiunilor de stat, îngroapă cadavrul fratelelui său, pentru că este adepta respectării îndatoririlor sacre faţă de cei morţi. Închisă de vie în mormântul familiei, Antigona se va spânzura, provocând şi alte tragedii: Haemon, logodnicul ei, se va sinucide pe cadavrul ei, iar Euridice, soţia lui Creon şi mama lui Haemon, se va omorî şi ea de durere. „O Antigonă cu suflet de Electră[23] (şi de Ecaterina Teodoroiu)," [24] mai spune N. Steinhardt despre Ileana Mălăncioiu. Adrian Popescu o situează pe poetă pe o altă axă mitologică, scriind: „Între Antigona şi Cordelia, fiica regelui Lear, poeta rosteşte adevăruri incomode, în pofida sâsâiturilor convenţionale, convinsă că unde există onestitate există şi responsabilitate, nu doar personală, ci şi socială"[25]. Antigona, „fecioara", încalcă porunca, salvând o „colină îngheţată", într-un poem din volumul *Urcarea muntelui*. Atitudinea ei activă, curajoasă, dar fatală, se opune pasivităţii celor din jur. Ea câştigă, cu preţul vieţii „bătălia cea mare" cu un duşman ce aminteşte de un dictator asemănător miticului Creon:

„Colină îngheţată, trup alb al unui mort
Rămas deasupra lumii căzute-n lupta grea,
Vin câini flămânzi şi muşcă zăpada trădătoare

[20] N. Steinhardt, „Antigona agonistă", în vol. *Ileana Mălăncioiu- De anima*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2015, p. 132.
[21] Ibidem, p.134.
[22] Marta Petreu, „Mălăncioiu sau femeia care seamănă cu Antigona", în vol. *Ileana Mălăncioiu- De anima*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2015, p. 145.
[23] Electra era fiica lui Agamemnon şi a Clitemnestrei. Când Amanemnon a fost ucis de Clitemnestra şi de iubitul acesteia, Egist, Electra l-a salvat de la aceeaşi soartă pe Oreste, fratele său mai mic, trimiţându-l departe. Oreste s-a întors mai târziu, iar Electra l-a ajutat să-i ucidă pe mama lor, Clitemnestra, şi pe Egist, apoi s-a căsătorit cu Pilade, prietenul fratelui său.
[24] Op. cit., p. 134.
[25] Op. cit., p. 37.

Şi vine altă iarnă să muşte şi din ea.

S-apară o fecioară, să calce ea porunca,
Să smulgă dealu-acesta fantastic de la câini
Şi să-l ascundă ca pe-un frate drag
În timp ce voi vă veţi spăla pe mâini

Şi-o veţi lăsa să intre de vie în mormântul
Înveşmântat în albul acesta ireal
Că-n vreme ce-mpăratul pierduse bătălia
Cea mare ea plângea şi-nmormânta un deal."

(*Antigona*)

Poetei îi repugnă ideea **„cimitirului vesel"** de la Săpânţa. În concepţia acesteia, cu moartea nu se poate glumi, ea neacceptând că există şi oameni care iau în derâdere până şi propria dispariţie, tot aşa precum alţii au obsesia unei morţi atotstăpânitoare şi grave:

„În noaptea asta lungă când stau încremenită
Asemeni unui mort dus de curând
În cimitirul vesel din Săpânţa
Pe care eu nu-l pot privi râzând,

Când ceilalţi poate-s veseli, sau poate li se pare,
Când încă pot plăti modesta sumă
Să-şi cumpere şi crucea potrivită
Pe care nu ştiu cine a încrustat o glumă,

În noaptea-ntunecoasă şi nesfârşit de lungă
Eu încă mai visez o zi în care
Din cimitiru-acesta mai vesel decât este
Un om va ieşi-ncet cu crucea sa-n spinare."

(*Cimitirul vesel*)

Scrisă cu indignare, parcă dintr-o singură suflare, fără vreo intermediară pauză mare pe care i-ar da-o punctul, poezia citată mai sus nu are cum să surprindă nici măcar un singur cititor al Ilenei Mălăncioiu, pentru care moartea se amestecă cu viaţa omului, cu dragostea lui; ceea

ce surprinde aici este doar faptul că poeta a putut avea chiar şi doar curiozitatea de a vizita celebrul şi, în acelaşi timp, originalul cimitir-muzeu din nordul Maramureşului, pe care românii îl privesc, în general, cu detaşare şi amuzament, nicidecum înneguraţi şi speriaţi de iminenţa morţii. Finalul poemului este în spiritul acelei convieţuiri, atât de iubite de poetă, a vieţii cu moartea.

Pentru Ileana Mălăncioiu***, cimitirul satului*** e locul unde se amestecă viii cu morţii; nicăieri aceasta nu se simte mai aproape de lumea de dincolo decât în cimitir, unde doar zâmbetul celor din pozele de pe cruci mai avea legătură cu viaţa. Nu e un „cimitir vesel" (poeta a spus-o clar, ea nu a agreat iniţiativa celor de la Săpânţa!), nu e nici măcar unul în care „locul e ferit, nici nu trage", în care „cântă păsările şi e un miros de lilieci înfloriţi"- ca în cunoscutele versuri în care Marin Sorescu parodia miturile tradiţionaliste, ironizând prejudecăţile din viaţa de la ţară.[26] Iată ce simte poeta în cimitirul satului în ziua în care a fost îngropată sora sa:

„Ce frumoasă grădină era cimitirul din sat
În ziua aceea senină
Şi cum strălucea zâmbetul ei
Scăldat în lumină.

Călcam printre cruci ca printre oamenii vii,
Eram pe jumătate învinsă,
Mi-era ruşine că-n mână aveam un buchet de flori
Şi-o lumânare aprinsă.

Mă rugam la vânt să-mi stingă făclia,
Nicio adiere,
Mă uitam la oamenii zâmbitori de pe cruci,
Nicio înviere.

[26] În cântecele populare, apare uneori chipul Maicii Domnului (Maica Precista), o măicuţă bătrână care te aşteaptă la
poarta cerului, spre a te primi în „grădina raiului", acea lume supraterană sinonimă cu lăcaşul de sub cruce:
„Dragul mamei puişor,/ Ca un abur de uşor,/ Vântuleţu mi te-adie/ Ca pe-un fulg de păpădie, / Vântuleţu mi te duce/
În lăcaşul de sub cruce/ Vântuleţu mi te mână/ Înspre-a raiului grădină!" (în: V. G. Popa, *Folclor din „Ţara de Sus"*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Maria Luiza Ungureanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p. 224-225.)

Părea că stau aşa de bună voie,
Toată curtea bisericii era plină
De nuci proaspăt căzute în iarbă,
Dar cine să vină

Să adune în grabă nucile verzi,
Ei nu mai au nevoie de mâncare,
Ei stau la rând aşa, doar din obişnuinţă,
Sau doar din întâmplare."

(*Ce frumoasă grădină*)

La Ileana Mălăncioiu e uşor sesizabilă zdruncinarea încrederii în ritualurile funerare, în anumite obiceiuri, pe care ea le respinge, căci, după cum observă Eugen Negrici, la poeta lui Ieronim şochează „chemarea obsesivă a unui tărâm straniu, atracţia celeilalte lumi, căutate, invocate, evocate în imaginar cu o anume crudă, neînduplecată, stridentă îndârjire"[27].

Una dintre încercările la care a fost supusă poeta a fost întâlnirea cu moartea, într-un moment nefericit al existenţei ei. Într-un interviu acordat criticului literar Iulian Boldea pentru revista „Vatra", poeta spunea: „În urmă cu vreo 35 de ani, când am ajuns să stau în faţă cu Ea (cu moartea- n.n.), am reuşit să fac abstracţie de pericolul care mă pândea, ca apoi să rezist la toate încercările posibile şi să sfârşesc prin a înţelege că ele au avut un sens. Altfel nu se putea să merg din eşec în eşec pentru ca, în cele din urmă, să ajung totuşi acolo unde trebuia."[28] Răspunsul a pornit de la o întrebare a redactorului amintit, ce viza prezenţa sacrului în viaţa unui om, la care autoarea „Păsării tăiate" a răspuns, referindu-se la atitudinea lui Isus Cristos în faţa morţii, care, aflat pe cruce, a fost cuprins de îndoiala de a fi părăsit de Dumnezeu tatăl şi a rostit cunoscutele cuvinte: „Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit?":

„Să nu îmi fie clar cuvântul Lui,
să-ncerc să-l aflu şi să mă-nspăimânt,
să mi se lase toată îndoiala
pe care am avut-o pe pământ."

(*Rugă*)

[27] Eugen Negrici, op. cit., p. 133.
[28] Iulian Boldea, op. cit., p. 113.

Cel de Sus a iubit-o pe poetă, cu toate că- e de părere aceasta- nu a făcut „ceva anume pentru a-I atrage bunăvoinţa”[29]. Iubirea necondiţionată pentru Dumnezeu face din om un învingător.

BIBLIOGRAFIE

1. Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Braşov, Editura AULA, 2005.

2. Cristea-Enache, Daniel, *Timpuri noi. Sinteze de literatură română*, Bucureşti, Editura

3. Cartea Românească, 2009.

4. Cristea, Valeriu, *Fereastra criticului*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987.

5. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Bucureşti, Editura Minerva, 1974.

6. Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi.* II, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.

7. Grigurcu, Gheorghe, *Poeţi români de azi*, Bucureşti, Cartea Românească, 1979.

8. Holban, Ioan, *O lume cu păpuşi din cenuşă de morţi*, http://convorbiri-literare.dntis.ro/HOLBAN feb11.htm (accesat la data de 27.04.2014).

9. Iorgulescu, Mircea. (1978). *Scriitori tineri contemporani.* Bucureşti. Editura Eminescu.

10. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I, Poezia*, Braşov, AULA, 2001.

11. Mălăncioiu, Ileana, *Exerciţii de supravieţuire*, Iaşi, Polirom, 2010.

12. Mălăncioiu, Ileana, *Recursul la memorie. (Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache)*, Bucureşti, Polirom, 2003.

[29] Ibidem.

13. Mălăncioiu, Ileana, *De anima*, Piteşti, Editura Paralela 45, Ioan Es. Pop (coord), 2015.

14. Micu, Dumitru, *Limbaje moderne în poezia românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.

15. Negoiţescu, I., *Scriitori contemporani*, Ediţie îngrijită de Dan Damaschin, Cluj, Editura Dacia,1994.

16. Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Bucureşti, Cartea Românească,1085.

17. Nițescu, M., *Poeți contemporani. Sinteze critice*, Bucureşti, Cartea Românească, 1978.

18. Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, II, Bucureşti, Fundaţia Luceafărul, 2001.

19. Popescu, Adrian, „O Antigonă contemporană”, *Steaua,* nr.11-12, 1987, p. 37.

20. Petraş, Irina, *Moartea la purtător. Stări şi cuvinte,* Bucureşti, Editura ASE, Colecţia Migrene, 2012.

21. Raicu, Lucian, *Critica-formă de viaţă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1076.

22. Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti,* IV. Bucureşti, Editura Minerva, 1990.

23. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* III, Bucureşti, Cartea Românească, 1984.

ALCHEMICAL INTERFERENCES IN ION CREANGĂ's PROSE. POVESTEA LUI HARAP-ALB

Ștefan-Mihai SEBESI-SÜTÖ
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract*: Even though alchemy is considered to be one of the forgotten sciences, it still continues to fascinate the human mind. Among others, Andrei Oișteanu and Vasile Lovinescu discovered an impressive amount of alchemical symbols transposed in Ion Creangă's work, "Povestea lui Harap-Alb". Unwittingly, we become the witnesses of a sacred history, a history of the word, which demands to be revealed. Nonetheless, just like the case of Ariadne's thread, the path to Verde-Împărat sustain the idea of an existing symbolic frame marked by complementary alchemical episodes and scenarios. Consequently, Harap-Alb's initiatory destiny corresponds to the complex process of accomplishment of Magnum Opus through the stages of nigredo, albedo and rubedo.*

Keywords: alchemy, Ion Creangă, symbol, initiatory destiny, Magnum Opus

A considera alchimia una dintre disciplinele uitate, nemaiavând nici un fel de putere revelatorie a interiorității mesajului literar ni se pare tot la fel de adevărată ca probabilitatea reprezentării mitului ca un simplu produs imaginar, în ansamblul ei, definindu-se asemenea unui fir al Ariadnei a cărui desăvârșire nu ni se va dezvălui decât în măsura în care deținem capacitatea intuirii semnelor ascunse în profunzimea orizontului textual, semne care dezvăluie însăși funcționalitatea procesului. Astfel, alchimia nu se rezumă la simpla operație de transmutare și transformare a elementelor în aur, idee profund întipărită în gândirea umană, ci operează la nivelul unei tri-dimensionalități: fizic, meta-fizic și spiritual, producând schimbări majore. Alchimia încă fascinează gândirea omului prin simplul fapt că „tot ceea ce ține de alchimie mereu ridică întrebări."[1]

Amprenta acestui „fir al Ariadnei" l-a determinat, printre alții, pe Vasile Lovinescu să cerceteze în amănunt punctul de înrâurire a tradiției atlante și hiperboreene cu cea românească, descoperind astfel o varietate de întrepătrunderi simbolice de o deosebită însemnătate pentru

[1] Pierre Laszlo, *Ce este alchimia?,* Ed. Corint, București, 2004, p. 5.

literatura noastră, demonstrând încă o dată acea forță de deschidere spre interpretare a textelor literare, fie în versuri sau proză, așa cum o demonstrase Umberto Eco. Fără a ne situa în cunoștință de cauză, o istorie nespusă a luat naștere devenindu-i involuntar martori, o istorie a cuvântului, dar care cere, în același timp, a fi descoperită și tălmăcită. Opera are așadar puterea de a ne situa față în față cu o istorie sacră tot astfel cum Creanga de Aur devine călăuză pe drumul „deșteptării" (în limbaj inițiatic deșteptarea condiționează eliberarea de sub jugul profanului). În fața noastră textul moare, se sacrifică, condiționând totodată re-învierea. O re-înviere, o destăinuire, o desfătare a sensului, bineînțeles. Cu Creanga de Aur în mână înaintăm spre revitalizarea cuvântului tot astfel cum fata împăratului Roș îl readuce la viață pe Harap-Alb, iar „Făt-Frumos își ascunde părul de aur și se acoperă cu haine mizere, anume prețioasa materie care are aspectul cel mai fără valoare, aurul filozofal în negrul saturnian."[2] Aparent irealizabilă, legătura dintre simbolistica alchimică și literatura română devine din ce în ce mai vizibilă pe măsură ce înaintăm spre străfundurile textului. Fie că e vorba de un basm, poezie sau proză, rețeaua e admirabilă. Uluitor, literatura română a devenit canalul de încredințare unei memorii colective a tezaurului ezoteric, garanție suficientă că această zestre „nu va dispărea, ci va rămâne ca un fel de mărturie a trecutului, pentru acei care, în alte timpuri, vor fi capabili să o înțeleagă."[3]

Vasile Lovinescu este unul dintre puținii filosofi care au remarcat existența unei intruziuni a științelor ezoterice în ancadramentul literar, inclusiv al alchimiei prin intermediul miturilor universale. Ca discipol al filosofului francez René Guénon, Vasile Lovinescu preia ideea menționată anterior, determinându-l să studieze în profunzime operele lui Creangă, în special basmele, ca sursă de înmagazinare a bagajului alchimic derivat din cel mitologic de care a fost interesat în primul rând. Prin intermediul miturilor, au supraviețuit multe dintre aceste simboluri care ne interesează. Există așadar o legătură specială între mit și alchimie întrucât „atunci când ajungi în străfundul lucrurilor, constați că ceea ce s-a conservat sub o formă mai mult sau mai puțin învăluită, e o sumă considerabilă de date de ordine ezoterică, adică tot ce poate fi mai puțin popular prin esență."[4]

Simbolul, în obscuritatea sa, nu ascunde, ci dezvăluie realizarea *Micilor* și *Marilor Mistere*. Deși vizibil în ochiul cititorului, dar ascuns rațiunii fără a-l privi dincolo de materia brută care-l formează, simbolul instituie o funcție vitală, potențarea semantică în dublă direcție:

[2] Vasile Lovinescu, *Dacia hiperboreană,* Editura Rosmarin, București, 1996, p. 86.
[3] René Guénon, *Symboles fundamentaux de la Science Sacrée,* Gallimard, Paris, 1961, pp. 50-51.
[4] Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de Aur,* Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 12.

sciziunea față de sensul literal și transmutația spre instituirea unui nou regim comprehensiv. Folosindu-ne de terminologia ezoterică simbolul se apropie de ceea ce în alchimie poartă numele de *Solve et coagula* ca principiu de bază al hermetismului. E și cazul celui mai cunoscut basm aparținând lui Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*. Privit în ansamblul său structural, formal, spațial și temporal, basmul lui Creangă denotă un univers primordial, desacralizat învăluit în haos: „Și apoi, pe vremile acelea, mai toate țările erau bântuite de războaie grozave, drumurile pe ape și pe uscat erau puțin cunoscute și foarte încurcate și de aceea nu se putea călători așa de ușor și fără primejdii ca în ziua de astăzi. Și cine apuca a se duce pe atunci într-o parte a lumii adeseori dus rămânea până la moarte." Forțelor titanice care au profanat sacralitatea spațiului și timpului primordial inevitabil li se va opune un agent coagulant care în povestea humulești eanului devine fiul de crai. El aduce prin virtuțile dobândite forța vie care însuflețește și restabilește ordinea cosmică. El este totodată reprezentarea șarpelui *Uroboros* care-și mușcă propria coadă, semn al continuității ciclice tradiționale, întrucât pentru a cuceri stările superioare ale firii este necesară o coborâre în infern. Decăderea și regresul urmate de înălțare și iluminare nu au cum să producă un produs finit pentru eternitate, ci mai degrabă surprind înlănțuirea unui ciclu care odată încheiat predispune începutul altuia. Moștenitorul Cetății Soarelui, mezinul craiului, își dezvăluie identitatea odată cu coborârea în fântână, corespunzătoare în plan simbolic cu prima moarte care are rolul de a-l transfigura în cel ce se va lepăda de toate limitările individuale. Numele primit de la Spân schematizează întreaga devenire ulterioară a neofitului în noul Împărat Verde, „una din denumirile Regelui Lumii în tradiția românească."[5] Cum Harap-Alb poartă în sine caracterul dualității, androginul, este singurul îndreptățit să aducă o finalitate ciclului, așezând întreaga lume sub incidența regimului solar, restabilind totodată unitatea în procesul manifestării universale. Iată ce spune Vasile Lovinescu: „Formula *solve* și *coagula* e privită ca fiind tot secretul lui *Magnum Opus*, în măsura în care acesta reproduce procesul manifestării universale, cu aceste două faze inverse."[6] Dobândind întregul set de calități, atribute și virtuți (să nu uităm influența exercitată de Sfânta Duminică asupra lui asemeni unui maestru spiritual), crăișorul devine alchimistul care prin propria sa devenire va revela în același timp desăvârșirea *Marii Opere,* având un efect universal: „Lumea de pe lume s-a strâns de privea, *Soarele* și *luna* din cer le râdea."

[5] Vasile Lovinescu, *Dacia hiperboreană,* ed. cit., p. 94.
[6] Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialîc,* Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 32.

Nu de puține ori basmul a devenit centrul gândirii critice, prin urmare studiat în complexitatea sa datorită reverberațiilor pe care le produce. Ca specie literară, basmul creionează ceea ce în fața cititorului devine o punte de legătură între actualitatea realității profan-contemporană și sacralitatea primordialității timpului și a spațiului prin abundența miturilor. De ce a miturilor? Mircea Eliade ne clarifică: „Întrucât mă privește, definiția care mi se pare cea mai puțin imperfectă, dat fiindcă este cea mai largă este următoarea: mitul povestește o istorie sacră, relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, în timpul fabulos al începuturilor."[7] Prin intermediul mitului călătorim de-a lungul și de-a latul întinsului originar. Ne încredințăm așadar necunoscutului care se dezvăluie prin rețeaua simbolico-semantică a datelor existențiale. Basmul, fie cult sau de sorginte populară, îndeplinește „funcția unei memorii colective"[8] care păstrează și conservă reziduurile unor vechi tradiții însumând „o valoare simbolică reală, trecându-se uneori la un trecut atât de depărtat că ar fi imposibil de determinat."[9]

Întreg basmul este un pelerinaj spre Unitate, afirmă Vasile Lovinescu, și cum era de așteptat, datorită pericolelor care împânzeau drumurile de la împărăție la crăie, în mod necesar trebuie să își facă apariția cel care va readuce starea de echilibru în Unitate. Înarmat cu toate cele necesare, calul și armele, crăișorul pornește la drum după ce frații lui au eșuat în încercarea de a trece de *Păzitorul Pragului*, cum îl numește Vasile Lovinescu, tatăl deghizat în urs. Deghizarea în urs pentru a-i pune la încercare pe cei trei fii ai săi primește atributele *minierii,* în alchimie reprezentând „forța de retenție în care toate metalele se învălmășesc într-un minereu neprelucrat."[10] Simbolic vorbind, metalele învălmășite în minereul neprelucrat detaliază în fapt tot ceea ce trebuie să dobândească cel care aderă spre cucerirea acelor stări superioare ale ființării, toate atributele, virtuțile și calitățile pe care trebuie să le aibă viitorul împărat. Victoria asupra ursului, „simbol nordic al clasei războinicilor,"[11] prevestește devenirea finală a eroului care prin curaj și dârzenie va depăși acele condiții limitative care-l înrobeau și va lua în stăpânire principiile spirituale captive.

Ca urmare a milosteniei arătată de mezin pentru Sfânta Duminică, traseul inițiatic începe prin regresul pe care fiul de crai trebuie să-l îndeplinească pentru a „fi iubit în lumea intermediară psihică, slăvit în lumea transcendentă a planului cauzal și puternic în aspectul fizic

[7] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului,* Editura Univers, București, 1989, p. 5.
[8] René Guénon, *op. cit.,* p. 50.
[9] *Ibidem.*
[10] Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de Aur,* ed. cit., p. 284.
[11] *Ibidem.*

al lumii”[12] cu scopul de a se situa în vârful piramidei inițiatice. Acest regres spre uterul primordial va fi simbolizat în basm prin indicațiile pe care *Dea Syra*, Sfânta, i le oferă: „du-te la tată-tău și cere să-ți dea calul, armele și hainele cu care a fost el mire, și atunci ai să te poți duce unde n-au putut merge frații tăi.”

După trei zile petrecute la curtea crăiei mezinul pleacă înarmat cu tot ce-i ceruse Sfânta Duminică, reușind totodată să iasă victorios din cursa întinsă de tatăl său, moștenind și pielea ursului, pentru ca nu după mult timp să i se arate Spânul succesiv, cu același motiv, de trei ori. Spânul va reprezenta în basmul nostru forța complementară Sfintei Dumineci în lipsa căruia eroul nu ar fi putut ajunge la desăvârșire. E cel care deține responsabilitatea devenirii fiului de crai, într-o oarecare măsură fiind o ipostază a lui Harap, „*Principium Individuationis,* Egoismul radical prezent în fiul de crai ca în toți oamenii, și care trebuie să fie ros pentru ca posibilitățile universale ale eroului să fie descătușate producându-i îndumnezeirea.”[13] Spânul capătă deci un atribut pozitiv. Ca o consecință, el ascunde în sine funcția purificatorie a mezinului, el este agentul sau elementul responsabil pentru devenirea eroului. Fără a ne da seama îl vedem pe Spân cum încetul cu încetul conturează, intensifică și pregătește inițierea protagonistului. În calitatea sa de maestru, complementar Sfintei, Spânul are puterea de a-i atribui un nou nume fiului de crai, ales semnificativ Harap-Alb, moment deosebit de sacru întrucât corespunde sucombării vechii identități și conferirea uneia noi pe care o va deține până în momentul în care va muri pentru a ultima oară și va re-naște ca noul Verde-Împărat. Pozitivismul Spânului devine astfel din ce în ce mai evident deoarece el e singurul care cunoaște tainele obscurizante ale lumii-labirint, el deține firul Ariadnei și deține cheia eliberării din captivitatea pădurii fără de scăpare.

„În realitatea lui profundă, Harap-Alb este numele Androginului primordial, în care partea pozitivă și partea negativă, esențială și substanțială, masculină și feminină, învălmășite la ceilalți oameni, sunt separate, purificate și rectificate în sensul alchimic, prin lupta celor două naturi, egalizate, desemnate în basmul nostru prin *negru* și *alb*. După separație și purificare se împerechează din nou, de data asta transmutate, într-o formă sferică perfectă, aceea a androginului platonician, a lui Adam când conținea încă o Eva în el.”[14] Devenind Harap-Alb și urmărind succesiunea evenimentelor, nici nu e de mirare alternanța coloristică întrebuințată de Creangă. Ca o consecință a nominalizării sale, Harap-Alb revelează un întreg ciclu. El este Alfa

[12] *Ibidem,* p. 290.
[13] *Ibidem,* p. 300.
[14] *Ibidem,* p. 310.

și Omega, Începutul și Sfârșitul, Șarpele Uroboros care-și mușcă propria coadă (să nu uităm de această simbolistică a șarpelui care traduce întreg procesul de regenerare a unui nou ciclu odată cu sfârșitul celui precedent), Negrul și Albul, *Eonul*.

Similar „deșteptării" calului, odată ajunși la curtea împăratului, Spânul îi oferă lui Harap-Alb indicații precise, separându-l de comunitatea împărăției pentru că în alchimie totul se învăluie în obscuritate. Prin redobândirea Grădinii Ursului și câștigarea salatei, prețioasă substanță verde, Harap-Alb dobândește și aspectul vegetal al lui *Magnum Opus* ca primă condiție a desăvârșirii finale, impunându-se drept condiție primordială pentru redevenirea lui Verde-Împărat drept stăpân al Grădinii Ursului.

Cea de-a doua expediție la care este supus fiul de crai derivă din prima, cea a obținerii elementului vegetal indispensabil realizării Marii Opere, întrucât nu numai că Ion Creangă ne arată adevărata locație a împărăției, dar o și instituie cu funcția de *axis mundi*. Împărăția Verde se învecinează așadar cu Pădurea Cerbului, la fel ca și cu Grădina Ursului, spațiul fiind și de această dată uzurpat de un animal mitic fabulos. Remarcăm însă că oricât de puternic ar fi ursul, ceea ce ne interesează rămâne piatra pe care o poartă între coarnele sale. Dacă prin sălăți era întruchipat aspectul vegetal al lui *Magnum Opus*, prin obținerea pietrei, Harap-Alb dobândește și aspectul ei mineral, Piatra filosofală.

Întoarcerea la împărăție este marcată de simbolismul „reanimării alchimice a germenilor căzuți în părțile neînsuflețite ale Universului; redeșteptarea și răscumpărarea sufletelor moarte din iad"[15] fiindcă toți se miră și se înghesuie să surprindă măcar o fărâmă din forța reintegratoare a dinamismului divin. Purtând capul cerbului, Harap-Alb devine purtător al soarelui, asemeni lui Atlas care poartă pe umeri bolta cerească. Se poate observa și începutul traseului ascendent al eroului, finalizându-se odată cu ultima moarte și re-naștere simbolică. Totodată, datorită efortului victorios de dobândire a substanței vitale și a Pietrei filosofale, Harap-Alb reușește să producă și însumarea *Triregnumului:* vegetal (sălățile), animal (pielea cerbului) și mineral (nestematele).

Ultima probă din partea Spânului surprinde în același timp o secvență pur alchimică, cea a elementelor învălmășite în cuptorul alchimic. Pe drumul spre împărăția Roșie, Harap-Alb antrenează sub forma adjuvanților toate figurile simbolice ale unor entități, „ființe care dau senzația că în clipa întâlnirii au ieșit din mâlul primordial, ceea ce proliferează din haosul lui

[15] *Ibidem*, p. 341.

Harap-Alb, model neîntrecut de încarnare și învăluire a esotericului în genialitate literară."[16] Rând pe rând, elementele își fac apariția și se alătură viitorului inițiat sub forma lui Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă, coagulând așadar toate substitutele celor patru elemente de bază pentru opera alchimiștilor: foc, pământ, apă și aer adăugându-i și al cincilea, eterul. Primul element care apare pe parcursul *questei* către Roș-Împărat este Gerilă, reprezentant absolut în interiorul căruia sălășluiește Focul Primordial, păstrându-și natura dual enunțată de Creangă prin „foc de ger." Gerilă devine *Focul filosofal,* stăpân al cheilor, dând consistență celorlalte elemente. Ca regent al elementului pământ apare în urma lui Gerilă cea de-a doua entitate blestemată de această dată cu o foame fără de sfârșit, Flămânzilă. Complementarul lui va fi bineînțeles Setilă, reprezentantul absolut al elementului acvatic, apa, urmat de Ochilă și abia apoi de Păsări-Lăți-Lungilă, reprezentantul absolut al elementului aer (toate poartă în esența lor tinderea spre absolutizare). În ceea ce-l privește pe ultimul personaj adjuvant, Ion Creangă, prin vorbele lui Harap-Alb „a înșirat o adevărată litanie a Omului Universal, o evocare treptată și incandescentă a lui, sub aspectul său de „măsurător" și, prin aceasta, de mistuitor al Cosmosului; stăpân și digerator prin asimilarea organică a Păsărilor, deci a ceea ce ele simbolizează în primul rând, Intelecțiunile, în calitate de Păsărilă; configurând între cer și pământ crucea cu trei dimensiuni, ca Scară a Cerului, ca Lungilă și ca Lățilă, identic deci cu Vortexul Sferic Universal."[17] Celor patru elemente prozatorul humulestean le mai adaugă unul prin Ochilă, reprezentantal Eterului. Antrenând cele cinci elemente, practic, Harap-Alb devine stăpânul întregului Univers, fără a-și arăta adevărata menire decât prin următoarea și ultima moartere din finalul basmului. Pe drumul lor înspre împărăție, cei șase tovarăși par vestitorii Apocalipsei: „Și pe unde mergeau, pârjol făceau: Gerilă potopea pădurile prin ardere, Flămânzilă mânca lut și pământ amestecat cu humă, și tot striga că moare de foame; Setilă sorbea apa de prin bălți și iazuri, de se zbăteau peștii pe uscat și țipa șarpele în gura broaștei de secetă mare ce era pe-acolo; Ochilă vedea toate..." Ajungând într-o vreme târzie la curtea Împăratului Roșu și cerând fata, cei șase tovarăși fuseseră poftiți într-o casă care va deveni locul prielnic operației alchimice a transmutației, *Athanorul*. Rolul casei este dezvăluit în momentul în care împăratul îi poruncește unui credincios slujitor de-al său să pregătească, pentru a dormi pentru veșnicie, *casa cea de aramă înfocată.* Vasul hermetic în care se transformă casa, pentru a facilita transmutarea elementelor, trebuie să primenească

[16] *Ibidem,* pp. 363-364.
[17] *Ibidem,* p. 372.

descătușarea elementelor, nu prin calcinare, ci la foc lent, aparent imposibil datorită celor douăzeci și patru de stânjeni de lemne. Intervenția lui Gerilă, odată ce toți „asociații" au pătruns în casă, este definitorie în acest sens, dar pe care o vom dezvălui mai târziu. Trebuie subliniat faptul că arama, în alchimie, reprezenta cel de-al treilea metal nobil, precedând aurul și argintul. În casa de aramă zămislește așadar ansamblul de elemente care sunt susceptibile transmutației după ce au fost așezate în *Athanorul* închis ermetic, la o temperatură medie, prielnic vieții și care oferă posibilitatea dilatării proprietăților Materiei Prime (compostul filosofal al elementelor primordiale). Această putere expansivă, dacă nu este ținută captivă în interiorul cuptorului alchimic devine o forță corozivă și de coeziune a materiei descătușate datorită Focului Filosofal. „De aceea, cheia supremă a Artei Regale este găsirea termenului mediu al focului de Athanor și acesta este Gerilă."[18] În intimitatea casei de aramă, Ion Creangă transpune această dilatare a elementelor printr-un artificiu compozițional, luând forma unei încăierări, aceasta fiind „prima parte a operației, *Solve*. În momentul critic, când expansiunea e primejduită să devină fărâmițare, intervine *Coagula*, încremenind procesul în faza lui medie, dându-i consistența pe care era pe cale s-o piardă, realizând un termen mijlociu între extreme, instrument al victoriei."[19] Purtând în esența sa un simbolism matricial, Athanorul devine locul unde toate elementele regresează spre acea stare primordial-expansivă, iar în momentul de maximă dilatație intervine din nou Gerilă, *Elias Artista,* pentru a-i încremeni prin vălul de brumă în etapa lor de maximă manifestar cu scopul realizării transmutațiilor. În fond și la urma urmei, regresând spre matricea originar elementele renasc în interiorul cuptorului, iar Harap-Alb devenit un *abstracteur de Quintesence* preia întreg ansamblu de calități, atribute și virtuți pe care și le transferă în sfera propriei sale interiorități, el fiind cel ce le va conține și regenta pe toate.

Dacă prima probă a fost cea a Focului, cea mai semnificativă din punct de vedere simbolic întrucât, după cum am văzut, Gerilă a ațâțat întregul set de elemente, apoi îi coagulează prin „trântirea unei brume pe pereți de trei palme de groasă", pregătindu-i pentru următoarele probe care urmează. În ordinea apariției lor în drumul lui Harap-Alb spre împărăție, următoarele entități care-și vor mainifesta forța sunt Flămânzilă, simbol al Pământului, respectiv Setilă, reprezentantul absolut al Apei. Ideea originii lor primordiale este menținută prin blestemul care le macină existența, foamea și setea nepotolită și necontrolată:

[18] Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de Aur,* ed. cit., p. 378.
[19] *Ibidem.*

„- Hai, ia dați-vă deoparte, măi păcătoșilor, că numai ați crâmpoțit mâncarea, ziseră atunci Flămânzilă și Setilă, care așteptau nu neastâmpăr, fiind rupți în coș de foame și de sete. (...) După aceea Flămânzilă a început a striga în gura mare că moare de foame și a azvârlit cu ciolane în oamenii împărătești care erau acolo de față. Iar Setilă striga și el cât ce putea că crapă de sete și azvârlea cu doage și cu funduri de poloboc în toate părțile ca un nebun." Intercalat între probațiunile în care Harap-Alb primește ajutor din partea crăiesei furnicilor și a albinelor stă episodul prinderii și returnării fetei de împărat ce simbolizează Mercurul Filosofal, entitate foarte complexă denunțată prin apelativul „cumplită farmazoană" care dacă scăpa din interiorul Athanorului, extins la nivelul lunii sublunare, aducea moartea alchimistului, Harap-Alb.

Datorită faptului că viitorul împărat Verde, regenerat și reînnoit, reprezintă în basmul nostrul punctul de chintesență a celor cinci elemente, escapada nu este posibilă, drept pentru care cu ajutorul lui Ochilă, Eterul, și a lui Păsări-Lăți-Lungilă ce actualizează sensurile maleabile ale Aerului, este cucerită și dimensiunea verticală semnalată prin zborul fetei transformată în păsărică după lună. „Putem vedea că în procesul alchimic se produce o dihotomie ai cărei termeni sunt în același antinomici și solidari: pe de o parte separarea care înmoaie forța de coeziune sălbatică a materiei, care ținea încleștate elementele în „haosul" lor originar, *solve*; pe de altă parte, elementelor volatile, odată separate, nu trebuie să li se îngăduie să părăsească vasul, cum le este tendința, ci trebuie obligate să vie din nou joc, altminteri Opera riscă să se risipească, deci *coagula*. (...) Entitatea noastră, foarte complexă, simbolizează Ubicvitatea, Omniprezența, prin posibilitatea lui de a epuiza Adâncimea și Lățimea în primul rând, adică crucea orizontală, apoi Înălțimea care, împreună cu planul, formează crucea cu trei dimensiuni, adică însuși scheletul Universului. Păsărica e gata să iasă prin capacul Athanorului, Luna."[20] Fuga fetei de împărat și ascunderea după Lună ne arată că ea aparține regimului selenar, complementar regimului solar sub incidența căruia se află Harap-Alb, tot așa cum este reprezentată întrecerea dintre Calul Solar al fiului de crai și Turturica lunară. Ceea ce este remarcabil la modul în care Creangă își continuă basmul este inserția smicelelor de măr aparținând copacului originar din Grădina Raiului, a apei vii și moarte prin care se va produce spălarea corpului mortificat prilejuind o nouă re-naștere.

Cu elixirul vieții și Creanga de Aur în mână nu mai e decât un singur pas spre împlinirea și devenirea finală a eroului; fata de împărat împreună cu Harap-Alb se întorc în împărăția Verde, vestindu-și sosirea prin intermediul turturicii ca și cum ar prevesti nunta din final

[20] *Ibidem,* pp. 387-388.

asemeni pețitorilor. Acest episod pune în vedere și reîntoarcerea entităților în locul primordial de unde au venit, pentru ca odată ajunși la curtea împăratului să pecetluiască sfârșitul și începutul unui ciclu, nu înainte însă ca adevărul asupra identității Spânului și a lui Harap-Alb să fie destăinuit întregii comunități. Simbolizând împlinirea lui *Magnum Opus*, împreună cu proclamarea Desăvârșitului, noul ciclu trebuie indiscutabil să presupună moartea precedentului. Ne vedem din nou puși în fața unei morți, finală de această dată, și a unei re-învieri sub semnul Universalului, deasupra „Numelui și Formei, pierzându-și orice urmă de Individualitate, rămânând numai Personalitatea, coextensivă cu Eternitatea și capătă un nume indicibil prin identificare cu Lumina Necreată."[21] În concordanță cu moartea simbolică a lui Harap-Alb , de Spân se alege praful și pulberea și nici nu se putea altfel., în primul rând deoarece fragmentul final transpune încă o dată principiul activ al *Separației* și *Sublimării*. Trebuie separat o dată pentru totdeauna acel *Mercurius Infernalis* pentru ca reintegrarea să fie totală, universală, sau cel puțin până în momentul în care pulberea se re-întrupează, determinând iluminarea unui alt erou, moartea și regenerarea unui alt ciclu s.a.m.d. *Sublimarea* cuprinde o operație ce trebuie privită din dublă perspectivă, prima determinată tot din moartea Spânului, a doua creionată de reînchegarea părților separate ale lui Harap-Alb de către fata Împăratului Roș. Posedând Elixirul Vieții și Piatra Filosofală, reintegrând Grădina Ursului și a Cerbului sub regimul Soarelui, a Aurului Filosofal, Harap-Alb devine Verde-Împărat, Împăratul Universal identificat cu arborele veșnic verde al întregii lumi: „Și apoi, îngenunchind amândoi dinaintea împăratului Verde, își jură credință unul altuia, primind binecuvântare de la dânsul și împărăția totodată. După aceea se începe nunta, ș-apoi, dă Doamne bine! *Lumea de pe lume s-a strâns de privea, Soarele și luna din cer le râdea*." Devenirea este așa totală încât lumina cuprinde întreg Universul, dizolvând până la urmă orice graniță limitativă: „Ș-apoi fost-au poftiți la nuntă: Crăiasa furnicilor, Crăiasa albinelor și Crăiasa zânelor, minunea minunilor din ostrovul florilor! Și mai fost-au poftiți încă: crai, crăiese și-mpărați, oameni în seamă băgați, ș-un păcat de povestar, fără bani de buzunar. Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă."

Acesta este așadar traseul alchimic pe care-l parcurge eroul sintetizat astfel: „ca toți cei născuți sub semnul Devenirii și al Impermanenței, era inițial un Haos, ca lumea la începutul ei. Toate calitățile și determinațiile lui zăceau în Indistincție. Haosul se transformă în Cosmos printr-un Fiat cosmogonic, rostit de Verb; el separă Cerul de Pământ (...) atunci posibilitățile

[21] *Ibidem*, p. 404.

eroului nostru se polarizează (...) cu conferirea necesară a numelui antitetic de Harap-Alb, care exprimă bine această separație în Unitate."[22] Investindu-i-se posibilități coagulante, fiul de crai coagulează în jurul său întregul set al elementelor originare, reactualizând ordinea lumii prin *Arta Balanțelor* pentru a deveni Omul Universal așezat în Centrul Lumii.

BIBLIOGRAFIE

1. Bîrlea, Ovidiu, *Poveştile lui Creangă*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
2. Creangă, Ion, *Povestea lui Harap-Alb*, Editura Agora, București, 2012.
3. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului,* Editura Univers, București, 1989.
4. Guénon, René, *Symboles fundamentaux de la Science Sacrée,* Gallimard, Paris, 1961.
5. Laszlo, Pierre, *Ce este alchimia?,* Editura Corint, București, 2004.
6. Lovinescu,Vasile, *Creangă şi Creanga de aur*, Editura Cartea Românească, București, 1989.
7. Lovinescu, Vasile, *Al patrulea hagialîc,* Editura Cartea Românească, București, 1981.
8. Lovinescu, Vasile, *Dacia hiperboreană,* Editura Rosmarin, București, 1996.
9. Oișteanu, Andrei, *Grădina de dincolo*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

[22] *Ibidem*.

POETIC GENERATION VS. GENERATIONIST AESTHETICS

Andrei Șerban
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The thesis of this paper is focused on the poetical generation concept (applied in the study of the Romanian literature, especially for the literature of the XXth century), a very popular concept in the literary criticism, being a useful and accessible instrument, in order to illustrate an aesthetic panorama of our literature. Though, despite its advantages, this concept risks to induce a sort of aesthetic homogeneity during a decade of creation. Generalizing the poetical generation concept, being indispensable for the coherence the of Romanian literature study, risks to induce an inflexibility of the literary interaction, caused by the incapacity to avoid a predetermined literary pattern. The poetical generation is a useful instrument, as long as it will not set an assembly of programmed and predetermined aesthetic formulas. I suggest, in order to avoid these risks, the concept of generational aesthetics as a more useful instrument, applied for exemplification on some poems written by Virgil Mazilescu.

Keywords: poetry, poetical generation, generational aesthetics, Virgil Mazilescu, critics

Generație și generaționism

Generație – un concept indispensabil? Critica recentă cu privire la evoluția poeziei autohtone stă tot mai mult sub semnul acestui concept, propunându-și identificarea unor linii directive majore în proiectul estetic abordat de vârfurile de lance ale fiecărui deceniu. A devenit aproape un reflex să vorbim despre șaizecismul lui Nichita Stănescu ori despre inflexiunile optzeciste ale liricii cărtăresciene, ajungându-se până la o succesiune de tentative din partea criticilor de a încadra programele poetice într-o formulă atotcuprinzătoare și exhaustivă. Diversitatea *ismelor* apărute, inițial, ca o necesitate de a concretiza specificul unei estetici bine definite aparținând decadelor secolului trecut (ajungându-se până și la profilul generației 2000) face încercarea de a ne detașa de rigiditatea acestei terminologii tot mai dificilă. Ion Pop, fără a aborda fățiș problematica succesiunii esteticilor poetice concretizate o dată la zece ani, amendează riscul unui astfel de demers critic de a surprinde un specific mult prea rigid: „La prima vedere, el [s.n. conceptul de generație] ar impune anumite restricții dictate de necesitatea

unei unificări a direcțiilor creatoare sub un semn unic, o *simplificare* adică, echivalentă cu construcția unei viziuni cvasi-geometrice, excluzând notele strict particulare ale reprezentanților ei. Dacă astfel ar sta lucrurile, criteriul «generației» ar trebui privit cu suspiciune…”[1]. Raportându-se tot la dimensiunile unei omogenități anume, fie manifestate la nivelul apartenenței biologice, fie la nivel intelectual, Mircea Vulcănescu specifică profilul unei generații privite dintr-o perspectivă culturală și politică: „cuvântul *generație* desemnează un *grup de oameni ale căror manifestări sociale converg sau se aseamănă; care, adică, sunt, cred, știu și vor cam aceleași lucruri și iau atitudini identice față de probleme similare*”[2]. Continuând în aceeași direcție, generaționismul (privit ca absolutizare a unei specificități mai mult mai mai puțin predeterminate în cadrul unei perioade istorice limitate) anunță pericolul de a ignora particularitățile anumitor voci poetice, în detrimentul unei viziuni globale a fenomenului literar.

În cea mai recentă carte a sa, Mircea Martin remarcă, în acest sens, interesul manifestat de anumiți intelectuali pentru depistarea nuanțelor specifice anumitor etape ale procesului evolutiv al culturii, în detrimentul absolutizării unor formule aparent exhaustive: „nevoia de nuanțe nu implică neapărat indecizie sau incapacitate de opțiune. În ordine intelectuală, ea înseamnă cel mai adesea nevoie de exactitate și de justețe.”[3]. Necesitatea unor studii care pornesc de la premise diferite decât acelea de a descoperi o cheie de boltă unitară (și, implicit, rigidă tocmai în omogenitatea ei) a unei întregi vârste cronologice nu presupune, în schimb, o negare absolută a întregului demers critic anterior. Studiul particularităților, deși un proces necesar, devine imposibil în absența unor studii critice preliminare de tip cartografic care să problematizeze un specific generaționist. Numai prezența unei viziuni globale asupra fenomenului poetic ne oferă posibilitatea de a remarca vocile care par să sfideze formula generală și care, paradoxal, reușesc să revendice generației apartenente un profil estetic special, altminteri, greu de identificat. Încercarea de a plasa sub aceeași cupolă estetică, de pildă, operele *șaizeciștilor* Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Cezar Baltag ori Marin Sorescu devine cu atât mai forțată cu cât, în defavoarea absolutizării unui tipar global aplicat esteticii unui deceniu, pare să ne preocupe tot mai mult studiul amănunțit al principiilor care au dus la definirea particularităților corespunzătoare fiecărei voci în parte.

[1] Ion Pop, *Poezia unei generații*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 9.
[2] Mircea Vulcănescu, *Tânăra generație*, Editura Compania, București, 2004, p. 41.
[3] Mircea Martin, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 485.

Oprindu-ne, astfel, la aplicabilitatea termenului de *generație*, considerăm valabilă utilizarea acestuia doar ca principiu ordonator la nivelul strict unei cartografieri cronologice, nicidecum estetice. Confundarea optzecismului, termen la fel de rigid în încercarea de a puncta specificul tuturor poeților debutați în anii 80, cu ansamblul demersurilor estetice întâlnite în preajma sfârșitului de secol XX poate deveni o capcană dificil de depășit, în absența unei conștientizări a detaliului, a particularului specific poetului însuși, și nu generației sale poetice. Coexistența[4] termenilor specifici generaționismului, aplicați decadelor de creație, cu terminologia aferentă curentelor literare impuse în literatura română îngeunează dezbaterea cu privire la raporturile estetice. Se ajunge, astfel, la o încercare de punere pe același palier al *isme*lor ce aparțin unor câmpuri semantice diferite (șaizecism vs. neomodernism, optzecism vs. postmodernism, douămiism vs. neoexpresionism etc.), prin care succesiunea deceniilor de creație tind să ilustreze o evoluție previzibilă a fenomenelor culturale în plan autohton. Uzitarea excesivă a acestor șiruri terminologice a condus adesea la o percepție atât de *globală* asupra fenomenelor poetice specifice unei decade, încât a afirma, de exemplu, că *poetul X. este douămiist* este sinonim cu a spune că *poetul X. este neoexpresionist.* Unul dintre scopurile acestei lucrări este, în acest sens, nu acela de a desființa conceptul de generație, laolaltă cu ansamblul derivatelor sale, ci de a amenda absolutizarea acestui concept, atât timp cât vizează mai mult decât simpla demascare a unei apartenențe strict istorice.

Generație și descendență. Estetica generaționistă

Multitudinea de derivate pe baza conceptului de generație[5] au suscitat o serie de discuții cu privire la sfera semantică a acestui termen, încercându-se o problematizare a unei definiri adecvate. Dintre cele mai cunoscute, o remarcăm pe cea a lui Tudor Vianu care aduce în discuție termenul de *generație de creație* și care remarcă nu neapărat un profil estetic specific generațiilor, cât un spirit social prezent în scriitura poeților ce provin din aceeași perioadă istorică: „Societățile civilizare sunt astfel constituite, încât oameni de vârste felurite se pot

[4] Mircea Cărtărescu însuși (în *Postomernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2011) amendează limitarea termenului de optzecism în raport cu postmodernismul, propunând, spre deosebire de inițiativa lui Ion Bogdan Lefter, o detașare a fenomenului poetic specific anilor 80 de particularitățile curentului literar recent impus în literatura autohtonă.

[5] Deși nu putem nega importanța criticii străine cu privire la definirea acestui concept (ca de pildă, paginile lui Thibaudet despre *ideea de generație*), vom prefera, în cadrul acestei lucrări, să ne rezumăm la opiniile scriitorilor români, din partea cărora avem certitudinea unei cunoașteri prealabile a fenomenului literar autohton specific secolului al XX-lea. Încercăm, astfel, să evităm riscurile aferente pe care le-ar presupune confruntarea esteticii poeziei române, în demersul său evolutiv, cu o serie de definiții bazate pe mecanismele estetice aplicate unor literaturi străine.

asocia în urmărirea unor teme comune, refăcând o generație creatoare solidară."[6]. În consecință, *generația de creație* reprezintă un simptom mai degrabă social decât literar care, deși își propune să identifice premisele unor estetici valide pe baza unei reforme a societății, nu pare să mizeze suficient pe o descendență estetică specifică.

Totuși, dintre diversele încercări de definire a generației, se desprind câteva care pun accentul nu neapărat pe o apartenență istorică, cât pe o apartenență estetică, literară, concretizată pe baza unor afinități prestabilite și subiective create între poet și maestru. Cea mai cunoscută afirmație de acest gen, pe plan autohton, îi aparține lui Marin Mincu, cel care se raportează la conceptul de generație ca la o modalitate de a marca o descendență creatoare, o genealogie literară venită pe filonul unui maestru ce dă tonul unei viziuni globale asupra modului de a percepe și concepe poezia: „Generația creatoare reprezintă un *statut de creație, revendicând o metodă, o atitudine și o angajare, precis delimitate* față de înaintași[7].". Mai departe, în același studiu, criticul face o delimitare clară între criteriul istoric și criteriul estetic, înlăturând orice echivoc cu privire la o oarecare predeterminare ori confundare a celor mecanisme de sondare a fenomenului literar. „Astfel generația se constituie ca o *marcă de creație* și nu de vârstă, de valoare și nu de fraternizare biologică."[8], amintește Mincu, amintind, de asemenea, și de capacitatea unei generații unitare de a produce o ruptură decisivă față de predecesori, printr-o estetică omogenă fundamentată de o permanentă preocupare de detașare față de generația anterioară.

În acest sens, Marin Mincu aduce în discuție descendențele poetice venite pe filonul unor serii de *isme* specifice literaturii autohtone, determinând indirect panteonul poetic al creației române: blagianism, arghezianism etc. Generația devine marca unei afinități prestabilite, a unor influențe care transcend granițele limitate ale unui deceniu, fiind o recuperare retrospectivă a unei descendențe poetice bine determinate. Nonapartenența unui scriitor în cadrul unei estetici majoritare specifice unei perioade nu presupune o automată excludere a acestuia din canoanele estetice, ci doar o încercare de a-i configura un orizont al apartenenței, conturându-i descendența creatoare. Astfel, criteriul pur cronologic ori istoric al compartimentării promoțiilor de poeți (aplicat pe decenii creatoare ce ar poseda o estetică autonomă și omogenă, și nu pe direcții particulare, pe voci individuale și chiar incompatibile cu celelalte) devine insificient și înșelător, putându-se manifesta fie printr-o superficialitate a

[6] Tudor Vianu, *Generație și creație*, Editura Universală Alcalay & Co., București, 1937, p. 14.
[7] Marin Mincu, *Poezie și generație*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 245.
[8] Ibidem, p. 248.

cunoașterii valențelor discursului poetic al unei decade de creație, fie printr-o potențare excesivă a unor formule exhaustive satisfăcătoare la nivel global, dar inaplicabile la nivel de detaliu.

Necesitatea unui nou instrument de cercetare a fenomenelor poetice ale secolului trecut, a unui termen care să desființeze alăturarea criteriului istoric cu cel estetic din sânul decadelor creatoare este cu atât mai stringentă. Pentru aceasta, vom propune termenul de *estetică generaționistă* ca modalitate unică de particularizare ce sfidează aparenta omogenitate a unei generații istorice, conferind poetului șansa unei revalorificări și a unei reconsiderări a statutului său literar. Estetica generaționistă nu exclude, prin urmare, o cunoaștere prealabilă a fenomenelor literare și nici chiar a absolutizărilor mai mult sau mai puțin binevenite în cadrul panoramării liricii autohtone. Căci, așa cum am amintit anterior, înțelegerea particularităților este doar o consecință a înțelegerii ansamblului, estetica generaționistă nefiind, astfel, altceva decât o sfidare a unui criteriu generaționist extrem și rigid în omogenitatea pe care o propune. Șaizecismul, de exemplu, propune o viziune mult prea largă a poeziei scrise în anii 60, în timp ce estetica generaționistă propusă de Nichita Stănescu ne vorbește de particularitățile și, inclusiv, de excepțiile de la formula șaizecismului pe care poetul le aduce în discuție. Atenția se focalizează astfel asupra detaliului care vine să sfideze conformismul unor termeni exhaustivi. Estetica generaționistă înlesnește confruntarea poetului cu poezia generației sale, a individului creator cu generația sa creatoare, a specificului unei lirici cu formula globală a unei decade literare.

Apendice. Virgil Mazilescu – o sfidare a *generației*

Deosebită prin modalitatea de concepere a universului ficțional, opera poetică a lui Virgil Mazilescu a suscitat multe controverse cu privire la încadrarea într-un curent literar bine determinat. Complexitatea operei sale este evidentă atât printr-o serie de trăsături particulare la nivel discursiv și formal, cât și prin preluarea unor tehnici care, pe de o parte, descind din suprarealism, iar, pe de altă parte, anticipează în spațiul românesc cristalizarea unor noi curente literare precum onirismul sau postmodernismul. Raportându-ne la criteriile *generaționiste,* Mazilescu a fost adoptat de critica literară ca fiind unul din cei mai importanți reprezentanți ai generației 60 (dacă luăm în considerare, bazându-ne inclusiv pe criteriul strict istoric, anul 1968 care marchează debutul cu volumul *Versuri*) sau ai așa-zisei generații 70 (dacă luăm în considerare deceniul cel mai prolific din punct de vedere creator, printre care se mai numără Ileana Mălăncioiu, Leonid Dimov, Ana Blandiana etc.). Cu toate acestea, o încadrare adecvată,

din punct de vedere estetic, a lui Virgil Mazilescu într-una dintre generațiile amintite aduce cu sine o serie de riscuri majore. Astfel, problema apartenenței la șaizecism descinde dintr-o serie de contraargumente care trimit la predispoziția spre recuperarea poeziei interbelice. Șaizecismul (la fel ca șaptezecismul, privit ca o prelungire a șaizecismului, fără să posede încă o autonomie estetică, așa cum avea să aibă optzecismul), pus sub semnul neomodernismului, aducea în actualitate o poezie metaforizantă, cuprinsă de un fior expresionist, câteodată alimentat de teme creștine. Evident, în afara unei predispoziții pentru folosirea metaforei, pe care o reconfigurează dintr-o perspectivă scenică, Virgil Mazilescu nu pare să adopte în creația sa niciunul din presupusele deziderate ale șaizecismului. Totuși, pentru a nu minimaliza importanța impactului produs cu operele contemporanilor neomoderniști, ne vedem nevoiți să amintim despre o firavă conștientizare din partea lui Mazilescu, în plan stilistic, a metalimbajului stănescian în care poezia ca atare devine centru de interes. În rest, orice altă încercare de a mai găsi o încadrare discursivă în *tiparul* șaizecist pare sortită eșecului. Nici măcar eventuala asemănare a actanților care compun corpusul textelor poetice nu constituie o punere în aplicare a unei formule predeterminate. De pildă, îngerii lui Nichita Stănescu (în texte precum *A cumpăra un câine, Îngerul cu o carte în mână*) sau ai Anei Blandiana (*Cădere, La cules îngeri*) sunt purtătorii unui mesaj apăsător, dedicat umanității în decădere, fiind mereu paravane pentru o serie de implicații socio-culturale aferente, în timp de îngerii lui Virgil Mazilescu intră pe scenă cu scopul de a lua parte la o regie care trădează spontaneitatea neintenționată: „iese de după magazie un înger și se înclină/ se uită la stânga – nimeni acolo/ se uită la dreapta – absolut nimeni// totuși e grea viața pe pământ murmură el” (*a doua poveste pentru ștefana*) ori „fiecare să-și ascundă îngerul/ în buzunar/ ca la bâlci ca la/ cinematograful mut/ poate zborul va țâșni printre zdrențe și urechi” (*cineva pe lume are nevoie de mine*). Poetul lasă loc liber jocului gratuit, nepremeditat și convenționalizat scenic în detrimentul metaforei adesea didacticiste. Astfel, Mazilescu se dovedește a fi un scriitor de excepție al generației (*istorice*) 60, dar care, în același timp, reușește performanța de a nu fi *șaizecist*.

Cazul lui Mazilescu reprezintă, astfel, un exemplu pentru care conceptul de generație poetică și conceptul de estetică generaționistă ajung la un moment dat să se întoarcă unul împotriva celuilalt. Estetica generaționistă propusă de poet, inedită personalizare a unei descendențe onirice (de multe ori amintită în contexte care frizau și suprarealismul), acumulează, în acest sens, o serie de remarci critice care, în general, mizează pe capacitatea sa de a se disimula în spatele unui limbaj aparent incoerent. Centrală și, deci, adoptată în

unanimitate, rămâne observația pe care Eugen Negrici[9] o face cu privire la modalitatea de construcție a universului ficțional, remarcând o „stilistică a eschivei" care fundamentează o „depersonalizare a poeziei", în sensul că poetul își subminează permanent orice posibilitate de a se face înțeles (vorbindu-se chiar de „oroarea de a fi înțeles"), pe baza unui tipar coerent: „te rog beatrice să ne întâlnim/ te rog şi n-ar trebui să te rog/ mâine seară în steaua vega// îmbrăcat cu o haină albă simplă uşoară/ fără cravată fără să-mi amintesc/ versuri sau alte lucruri frumoase din naştere/ simplu pe măsura hainei mele/ voi coborî din tramvaiul 709/ cu o flacără la butonieră/ cu un pui de şopârlă în palmă/ să mă poţi recunoaşte imediat" (*te rog beatrice să ne întâlnim*). De o depersonalizare care înlocuiește egocentrismul amintește ulterior Nicolae Manolescu care menționează, de asemenea, afinitatea poetului pentru logica aflată la limita incoerenței și a ludicului posedată de basm, numind-o „complexul Alicei în țara minunilor"[10]. Interesante, pe de altă parte, se arată părerile criticilor care văd în poezia mazilesciană o expresie pură a ironiei (ale cărei mărci Al. Cistelecan le întrevede în poezia mazilesciană confesivă) ori a cinismului (cheie de lectură prin care Gh. Grigurcu intuiește „înscenarea propriei neputințe", dar și „pasivitatea spirituală, șocanta demisie a sinelui" – prefața volumului *Întoarcerea lui Manuel* – sau prin care Cornel Regman întrevede o înclinație a poeziei mazilesciene spre „harță")[11].

Discuțiile cu privire la specificul poeziei mazilesciene pot continua, bazându-se, de asemenea, pe discursuri care-și propun să depisteze un traseu estetic valid în darul curentelor literare ale epocii. Virgil Mazilescu a fost, paradoxal, unul dintre cei mai puțin discutați poeți de vârf ai secolului al XX-lea, deși am putea specula (asumându-ne o oarecare doză de cinism) că principalul motiv pentru care acesta nu a fost până de curând atât de prezent în atenția criticii este tocmai incompatibilitatea poeziei sale cu formula cvasi-generală a congenerilor săi. Pentru moment, cel puțin, nu ne mai rămâne decât să admitem că, prin ineditul universului său ficțional, poezia mazilesciană a reușit să detroneze, raportându-ne la deceniul al șaselea din secolul trecut, supremația generaționismului, în favoarea unei estetici generaționiste aparte în cadrul literaturii autohtone.

Bibliografie

[9] vezi Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985.
[10] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1078.
[11] A se consulta, în acest sens, Eugen Simion, *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2007.

1. Cărtărescu, Mircea, *Postomernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 2011;

2. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008;

3. Martin, Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015;

4. Mincu, Marin, *Poezie și generație*, Editura Eminescu, București, 1975;

5. Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985;

6. Pop, Ion, *Poezia unei generații*, Editura Dacia, Cluj, 1973;

7. Simion, Eugen, *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2007;

8. THIBAUDET, Albert, *Fiziologia criticii*. Traducere de Savin Bratu, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1966;

9. Vianu, Tudor, *Generație și creație*, Editura Universală Alcalay & Co., București, 1937;

10. Vulcănescu, Mircea, *Tânăra generație*, Editura Compania, București, 2004.

ALMA LUZ VILLANUEVA'S JOURNEY OF SELF-DISCOVERY IN LUNA'S CALIFORNIA POPPIES

Simona Lozovschi
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Alma Luz Villanueva's novel Luna's California Poppies (2002) is a bildungsroman, a coming-of-age story of a Latina girl living in an unfair and oppressive world. It is a successful tale of self-discovery, Luna managing to come to terms with the harsh patriarchal reality that surrounds her, with herself and also with God. Still, the novel is more than a bildungsroman since Villanueva's life is well hidden under the mask of fiction, and thus Luna's story is her own story of becoming. My reading of the novel highlights the autobiographical elements from the novel, and also the fact that Villanueva plays with form, genre, narrative technique and even typographic representation to write a feminist bildungsroman.

Keywords: Latina feminism, Alma Luz Villanueva, Third World, bildungsroman, autobiography

Alma Luz Villanueva was born in Lompoc, California, in 1944. She grew up in poverty in the Mission district of San Francisco, home for Hispanic immigrants, being raised by her maternal grandmother, Jesús Villanueva, a Yaqui Indian *curandera*, who played a crucial role in the life and later on in the writings of Villanueva. She never knew her father, of German ancestry, and at eleven years old, after her grandmother's death, she was raised through her adolescent years by her mother, with whom she did not have a healthy mother-daughter relationship, and her aunt. Her mother failed to offer her a loving and caring environment, and so Villanueva dropped out of high school at the age of 15 to have her first child. She confessed that the period of time spent with her mother was "an early drama, quite a challenge to survive. So I didn't write anything from age 13 to 25 because I was struggling for survival." (Schober et al., Web)

She started writing at the end of the 1960s, when she was just a young mother in search of herself (her first published work was a collection of poetry, *Bloodroot*, 1977), and she keeps writing, confidently stating in one interview that "I will write until I leave this body. Of course, I'm grateful for every book I've published, and I wait for *la vida* to surprise me, as it always does." (Aldama 2006: 293)

Similar to Esmeralda Santiago, she also experienced an epiphany when her daughter was 15, the same age Villanueva was when she had her, that determined her to start writing. She explains in an interview how she felt a click went off in her at that moment, "the feeling of a volcano erupted within me. And what I knew I had to do was sit and write. To sit and try to write" (Hernández Web). Thus, at about 30 years old, when she was overwhelmingly busy with being a mother, she felt this "volcano of words" erupted within her and she started writing. She further confesses that the first stage in her trying to write "was locking myself in the bathroom" since she lacked the privacy of a room of her own. Villanueva, who teaches Creative Writing in the Master of Fine Arts program at Antioch University in Los Angeles, ends the interview in an instructive manner, urging women to start writing in order to reach their true selves: "That's how you have to start to write if you have children […] and this volcano goes off in you, even if you have to lock yourself in the toilet, do it because that is how we women often have to seize our time."

Though not a writer of memoirs, Villanueva's work, be it poetry, novels, short stories or essays, is highly autobiographical, yet her life is well hidden under the mask of fiction as "many details of her life enter into the texture of Villanueva's writing" (Madsen 2000: 167). Everything she writes is a mirror of herself and a bridge both to herself and the world. She thus becomes first and foremost a healer, not one in the traditional way, even though her grandmother came from a long line of herbal healers, and her four children are all healers – as she proudly confesses in one interview:

My grandmother was an herbal healer (as was her mother and her mother), and to see my daughter now as a healer, as well as my sons, the family intent continues. My thirty-seven-year-old son, for example, teaches high school chemistry and is also a family counsellor […]. And my youngest son […] is now a journalist with a passion for the oppressed, to tell their stories. (Aldama 2006: 292)

Hence, Villanueva is a healer of souls, of her own and of others, and her healing powers transpire from every piece of her writing, including her third novel *Luna's California Poppies*, published in 2002. Though not a memoir, it is Alma Luz Villanueva's portrayal of her own story of becoming, her coming-of-age tale, since Luna, the protagonist, mirrors Villanueva's life. The novel starts after the death of Luna's grandmother, yet we soon learn, from Luna's recollection of the past, that her *Mamacita* was a Yaqui Indian *curandera* from Mexico, who happily raised Luna. After the death of her grandmother, being neglected by her mother Carmen, she meets Darling, a white woman who takes her in her home and brings Luna the

peace she so desperately needed. On the first night spent in Darling's house, Luna has a flying dream, the kind she used to have when she lived with her *Mamacita*:

And I really REALLY like this DARLING lady Virgen, I REALLY REALLY do. Even if she is a White Lady – but she has green greener eyes just like a CAT like the way a CAT looks at you right? So I spend the night and for the first time in a million years I wake up in sheets that are kinda stiff and kinda smell like the WIND out side and I had a Flying Dream like I used to when I was little with Mamacita, and I wish I could tell her this one cause every where I looked was LIGHT lots brighter than even the SUN. (Villanueva 2002: 11)

This "White Lady", as Luna calls her, highlighting the fact that she was used to seeing ethnicity as a barrier never to be crossed and to being treated badly by white people, gave Luna not only food and a clean space to sleep, but she also helped her get closer to her deeply hidden self. She taught Luna to speak proper English and encouraged her to read and to write; she used to give Luna four words every week, which she had to look up in the dictionary and write a poem or a paragraph with them. And so Luna started writing poems about herself and her life as a young girl; she started writing her story of becoming. Moreover, Darling helped Luna get closer to nature, thus get closer to her own nature, and also shortly feel the presence of a paternal figure in her life, when Danny the Dane came to visit Darling: "Then D.T.D looked at me kinda like the way I think a father might look at you if he really likes you a lot right Virgen?" (90)

However, when Darling decides to adopt the thirteen-years-old Luna, she suddenly stops writing and the novel now divides into two parts, one with Luna the child and another one when Luna is 28 years old. She starts a new diary after her daughter discovers her childhood diary. We now meet an adult Luna, a mother of three children, and we learn from her that Carmen did not allow Darling to adopt Luna, so she had to return to her miserable life with her mother.

As an adult, Luna tells *La Virgen*, the recipient of all her letters, how her life has been since last writing to her, how hard it was for her and how many obstacles she had to overcome, yet "I SURVIVED just about everything" (159). When living back with Carmen, she was fortunate enough to have Whitey as neighbour; he took good care of her and was a substitute for the father she never knew. When he died, Whitey left Luna enough money to buy a farm, her first true home, where she had more obstacles to overcome. Now, Luna, a teacher in Sebastopol, with one of her poems having been published, has made this farm into her Secret Crystal World, populated by all the people she has met throughout her intense life. She has

survived everything and so she ends her becoming story as a changed woman. She is at peace with her self and the world:

I very quietly opened the back door and as I stepped out onto the damp earth, the early morning sun seemed to create mirrors of light on every wet leaf, hundreds of them, everywhere. Surrounding me. And the silence, the perfect beauty as far as I could see, the SMELL of the damp earth made me weep with a weird kind of happiness. I really don't know why I felt so happy, Virgen – I just felt, suddenly, perfectly happy. Right then. Right there. (174)

Having all these in view, one can easily see *Luna's California Poppies* as a bildungsroman, a coming-of-age narrative of a young woman in search of her self. Yet, it is a modern feminist coming-of-age tale, having a hybrid form. It is a diary divided into two parts, one part written by a child Luna and another by her as an adult mother. Still, it is not a traditional diary either, as Luna promised it to be in the beginning of the book:

NOTICE TO BURGLERS AND SNOOPS – THIS IS A PRIVATE DIARY, AND IF YOU READ THIS WITHOUT MY (LUNA LUZ VILLALOBOS) PERMISSION I WILL PUT A HEX ON YOU LIKE THE PYRAMIDS, LIKE YOU WILL DIE A SLOW DEATH […] SO BEWARE – BEWARE AND CLOSE THIS NOW! […] THIS DIARYS NONE OF YOUR BEES WAX!!!! (1)

The book is in fact a collection of letters addressed to *La Virgen*, which Luna transforms into "THE LAND OF LUNA LUZ VILLALOBOS Y LA VIRGEN OKAY?" (4). The beginning of a book is usually very inviting and polite with its readers, but here readers are not welcomed and are warned that if they continue reading, something very bad is going to happen to them. In fact, what Villanueva does is to intrigue the readers more, and so the book becomes a sort of forbidden fruit. Moreover, the first page of each chapter is handwritten and written on notebook paper. These change in the second part of the book – the handwriting and even the notebook are different – to highlight Luna's evolution. Hence, Villanueva plays with form, narrative technique, typographic representation and she even blurs the borders of genre, all to better portray this little girl's tale of becoming, as she confesses in one interview:

Luna had its own particular challenges because it's largely written in the voice of twelve-year-old Luna, so I had to give up total authorial control to embrace this kid's point of view: how she really thought, talked, and spelled. I haven't been twelve in a long time, but I loved remembering that spirit. (Aldama 2006: 291)

The novel has elements of a bildungsroman and matches the definition of the genre as seen by Barbara A. White: "The hero rejects the constraints of home, sets out on a journey

through the world, obtains guides who represent different world views [...] and meets with many setbacks before choosing the proper philosophy, mate and vocation." (White qtd. in Eysturoy 1996: 11) Likewise, by constantly remembering what kind of person her grandmother taught her to be, Luna rejects the violent, abusive and male-dominated world Carmen has to offer. Also, she accepts Darling's help and sets out on a journey through Darling's world, one in which she learns about education, responsibility, love and return to nature, and in which she begins to discover herself. In the end of the novel, after facing almost everything there is to face in a patriarchal, sexist and racist world, and surviving "just about everything", Luna reaches a phase of serenity. She comes to terms with herself, her mother, men and even God, and she thanks *La Virgen* for that and for sending her all the 'guides' she has met throughout her journey: "[…] there were times I didn't want to survive. There were times I was at the bottom, the very bottom, of the darkest well, and the walls were slick and mossy. No Hope. None. Nada. Then suddenly, a kind voice. A kind hand. A kind heart. Kindness. You've sent me so many kind people." (Villanueva 2002: 162)

Furthermore, *Luna's California Poppies* starts with Luna being a child and, according to Annie O. Eysturoy, "in the case of the child and adolescent protagonist, the emphasis is on social and environmental influences on her rite of passage." (Eysturoy 1996: 4) While reading the novel, one can easily forget that the protagonist is a Mexican-American young woman. At times, Luna evidently experiences the humiliation of being discriminated by white people on account of the colour of her skin or by her own people who call her *Gringa*, yet one is constantly reminded that this is a story about the becoming of a poor girl in a rough world dominated by men, as Sánchez observes:

Since her closeness to her grandmother is part of her childhood, her Chicana, or Mexican-American, identity plays a minor role in her adult poetic persona, which lies more within a community bounded by gender than within one bounded by race or ethnicity. [...] Villanueva shows the least awareness of a Chicana consciousness. Her solution of the dilemma of being both a woman and a Chicana is to respond primarily as a woman to the dominant masculine society. (Sánchez 1992: 25)

To put it differently, Luna being a *mestiza*, a girl of multi-ethnic ancestry – "I'm Yaqui Indian, Spanish and German" (Villanueva 2002: 18) –, the novel is more about the constraints a woman faces in a male-centred universe, than about ethnic discrimination and Latina women being oppressed by white people. After all, Luna is most helped in her journey of self-discovery by white people – Darling, Whitey and Sally. In addition, at some point in the novel, Luna

confesses that "heres the truth… I HATE BEING POOR WORSE than being a girl and even worse than being called a Gringa" (36), which once more shows that the focus is on poverty and womanhood rather than on ethnicity.

When discussing the elements of the modern feminist coming-of-age novels, Eysturoy opinionated that the feminist movement had the following effects on the bildungsroman: the "inclusion of sex, modern feminist consciousness, lesbianism, and other issues of the feminist movement." (Eysturoy 1996: 17) Thus, with these arguments in mind, one can read *Luna's California Poppies* as a feminist response to the traditional patriarchal society.

After being raped at the age of seven by a man who pretended to be a policeman, hence a symbol of male power and authority, Luna kills her femininity, became a tomboy and hated everything male: "And then you know how I never ever let any one kidnap me again or even touch me (Like a man.) And you know how I started to look and talk like a boy so maybe I wouldn't be DOOMED." (Villanueva 2002: 67)

Moreover, she hates the idea of being with a man and getting married as much as she dreads the idea of menstruating that she constantly prays to *La Virgen* to postpone her becoming a woman: "I don't want to be a WOMAN or have BABYS or BLEED in my pants and wear a DIAPER like I don't even like to play with dolls." (19)

Even though her solutions to not being hurt anymore are to supress everything vulnerable in her, hence feminine, and to start acting and talking like men – "my boys voice" (24) –, Luna still wants equality between men and women, and hates to see when boys and girls are treated differently; to see that her femininity is perceived as a flaw which makes her inferior: "so this Girl Stuff is really really weird and I don't want to be a girl yet, like I know I'll be a girl eventually right? But if I look like a girl now it means theres a TON of stuff I can't do cause girls don't do it like climb buildings and hop the trolley to the zoo." (29-30)

Luna's hatred toward everything male is so powerful that she even rejects God, whom she perceives as the supreme symbol of male authority and as a vengeful paternal figure, who has abandoned his son – "God doesn't even give a shit cause his Only Son died for OUR SINS" (62) –, so she refuses to pray to him and turns to *La Virgen*. Her grandmother used to pray to her too, *La Virgen* also being an element that unites the grandmother and granddaughter, long after *Mamacita*'s death. Also, Luna prefers Buddha over God because "Buddha is kinda fat but he looks pretty happy like hes not smiteing any one and all of Creation right?" (62)

Having all these in view, *Luna's California Poppies* is a coming-of-age novel about a poor girl who strives to find her self in a world dominated by patriarchal values. She struggles

to find her voice and claim her place in an aggressive society. And she succeeds. She becomes an independent woman, with a rifle hanged over her back door, who can take care of herself. She finds peace. She comes to terms with the world and her self; her femininity – "Tania taught me how to love my 'girl self'" (220) –, her mother and even God "say hi to God for me… It's okay since I (now) imagine God as a beautiful young man, every race mixed into him, every human possibility – and he has no interest in smiting anyone." (237)

She becomes a spokesperson for other abused women, beaten and raped by their husbands, as we find out about her in the second part of the book. Luna shares her story to encourage other women, just like her, to hope for a better future; to help them fight against an oppressive world, and to teach them how to reach and search for their selves. Hence, through her coming-of-age story, Luna strives "to create from concrete experience a personal myth of a universal womanhood." (Sánchez 1992: 28) The I becomes we.

Bibliography

1. Aldama, Frederick Luis, "Alma Luz Villanueva", *Spilling the Beans in Chicanolandia: Conversations with Writers and Artists*, Austin: University of Texas Press, 2006, pp. 287-294. Print

2. Eysturoy, Annie O., *Daughters of Self-Creation. The Contemporary Chicana Novel*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996. Print

3. Hernández, Carmen Dolores, *Puerto Rican Voices in English: Interviews with Writers*, Westport: Praeger, 1997, pp. 157-170. Print

4. Madsen, Deborah L., *Understanding Contemporary Chicana Literature*, Columbia: University of South Carolina Press, 2000. Print

5. Sánchez, Marta E., *Contemporary Chicana Poetry: A Critical Approach to an Emerging Literature*, Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 24-85. Web

6. Schober, Jacob A., et al. "Alma Luz Villanueva", *Voices from the Gaps*, Retrieved from the University of Minnesota Digital Conservancy, Web

7. Villanueva, Alma Luz, *Luna's California Poppies*, Tempe: Bilingual Press, 2002

THE "RUSSIAN ÉMIGRÉS" AND THE INTERFERENCES BETWEEN THE EUROPEAN "YOUNG GENERATIONS" OF THE 1920s-1930s

Ștefan Firică
PhD, University of Bucharest

Abstract: This paper is intended to redraw the image of some essayists included in the Russian emigration circles established in the Western world after 1917, as mediators between the European "young generations" who were constructing their own discourses, in the meanwhile. While contributing to the communication between the German and French intelligentsia, through their work as translators, scholars or lecturers, the "Russian émigrés" played a leading role in naturalizing the (Orthodox) Christian theme in the discourses of the "young generations". In the Romanian culture of the time, they provided a family of metaphors which informed the ideological writings of Mircea Eliade, as well as of his intellectual group.

Keywords: Russian émigrés, young generation, authenticity, identity, Christian existentialism

În februarie 1922, *La Nouvelle Revue Française* dedica un număr omagial lui Dostoievski, unul dintre obiectele preocupărilor constante ale redacției. Peste un an, Gide va publica, de altfel, un volum de eseuri purtând numele scriitorului rus, pe care Pierre-Quint îl va considera definitoriu pentru clarificarea concepției sale despre „sinceritate"[1]. Momentul este important pentru că marchează deschiderea apetitului cultural francez pentru reprezentanții „emigrației ruse", în anii de după revoluția bolșevică și războiul mondial. Lev Șestov, ajuns de puțină vreme la Paris, după un an de pribegie în Elveția, e contactat de Gide și Rivière prin intermediul unui colaborator de origine ruso-germană, Boris de Schloezer, care îi va deveni fidel prieten și traducător. Articolul lui Șestov despre Dostoievski, venit în urma mai multor eseuri publicate în diferite reviste sankt-petersburgheze la începutul secolului, e primit cu interes și dă tonul volumelor care nu vor întîrzia să apară, începând cu 1923. Vorbind mai ales despre *Omul din subterană*, pe care îl apreciază mai mult decât pe *Idiotul*, Șestov trasează

[1] André Gide, *Dostoïevsky*, Librairie Plon, Paris, 1923; Léon Pierre-Quint, *André Gide. Sa vie, son oeuvre*, Librairie Stock, 1932, p. 153.

opoziția de bază care va îmbrăca diferite formule de-a lungul eseisticii sale din deceniile trei și patru: umanitarism-revelație, inteligență-suflet, morala banalității-morala tragediei, rațiune-credință, Atena-Ierusalim. Reprezentanții literari ai celor două tipuri de cunoaștere fiind Tolstoi și Dostoievski, alți gânditori ruși, francezi, germani sunt chemați să le ilustreze: Hegel, Descartes, Soloviov vs Pascal, Nietzsche, Rozanov etc. Șestov recomandă îndepărtarea de prima paradigmă, a adevărurilor de tipul „doi ori doi fac patru”[2] și apropierea de ultima, printr-o „tentativă de reabilitare a drepturilor omului din subterană”[3]. Ironia față de retoricile iluministe, „raționaliste” și egalitarist-democratice va fi preluată și de discipoli, printre care, de pildă, B. Fundoianu. Șestov găsește că scriitorii care alcătuiesc cealaltă paradigmă, „irațională”, au tendința comună de a folosi anumite „șiretlicuri” ficționale pentru a transmite idei și reprezentări inavuabile de către societate:

„A-ți scrie cu veridicitate istoria vieții, a face o confesiune sinceră și completă, să povestești adică nu ceea ce ei îi convine ci adevărul înseamnă să te țintuiești tu însuți la stâlpul infamiei! [...] Nu trebuie să le pretinzi scriitorilor autobiografii sincere. Ficțiunea literară a fost inventată tocmai pentru a da oamenilor posibilitatea să se exprime liber.”[4]

Necesitatea ficțiunii pentru livrarea „sincerității” totale este demonstrată tot prin recursul la Dostoievski, creator al unor eroi imaginari care sunt „trup din trupul” autorului. Dar procedeul alibiului ficțional, adaptat pentru subgenul eseului filosofic, s-ar întâlni și la Nietzsche[5]. În elogiul literaturii-confesiune, Șestov se întâlnește nu numai cu Gide, ci și cu Kierkegaard, așa cum a fost el interpretat de Jacob Golomb: „autenticitatea” are nevoie de limbajul artistic pentru a își livra adevărurile abisale, inavuabile, pentru a își „ademeni” cititorii pe potecile abrupte ale cunoașterii de sine[6]. De altfel, lui Kierkegaard gânditorul rus îi va consacra mai multe studii și conferințe la începutul anilor ‘30, iar despre Nietzsche va scrie aproape tot la fel de mult ca și despre Dostoievski. Legăturile lui Șestov cu mediul cultural german vor rămâne trainice de-a lungul întregului deceniu trei (când îi va întâlni pe Husserl,

[2] Lev Șestov, *Revelațiile morții*, În românește de Smaranda Cosmin, Prefață de Radu Enescu, Editura Institutul European, Iași, 1993, p. 45.
[3] Lev Șestov, *Filosofia tragediei*, Traducere din limba rusă de Teodor Fotiade, Studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Ramona Fotiade, Îngrijitor de ediție Mircea Aurel Buiciuc, Editura Univers, 1999, p. 244.
[4] Lev Șestov, *Revelațiile morții*, ed.cit., p. 107.
[5] Lev Șestov, *Filosofia tragediei*, ed.cit., pp. 224 („trup din trupul” lui), 265-267 (Nietzsche).
[6] Cercetătorul israelian discută despre retorica „ademenirii” cititorului prin uzul măștii ficționale, de către autor (v. Jacob Golomb, *In Search Of Authenticity. From Kiekegaard To Camus*, Routledge, London & New York, 1995, pp. 9-18).

Heidegger, Scheler, printre alții). Scriitorul este membru activ al societății *Nietzschegesellschaft*, voiajează des la Berlin, al doilea centru important al „emigrației ruse”[7]. Pe Husserl îl cunoștea încă din Rusia și contribuise substanțial la primul val al receptării sale în Franța, prin două articole de răsunet publicate în *Revue philosophique*, în 1926-‘27. Pe lângă virtuțile intelectual-filosofice care i-au fost admirate în epocă, Șestov a avut și abilitatea de a facilita ceea ce astăzi s-ar numi schimburile interculturale, fiind unul dintre artizanii propagării dostoievskianismului sau a fenomenologiei germane în mediul francez. Boris de Schloezer pleda încă din 1922 pentru încadrarea lui într-un grup pan-european de gânditori rebeli în genul lui Pascal și Nietzsche, „outlaws” care sfidează granițele naționale și culturale tradiționale, adepți ai unei cunoașteri intens subiectivizate:

„Printre acești *outlaws* ai gândirii, Pascal, Nietzsche sunt poate cei a căror acțiune se face simțită cu cea mai multă putere, și nicidecum în mediile științifice, universitare, ci asupra artiștilor și poeților... Dintre contemporanii noștri îmi dau seama că nu li se poate alătura decât numele lui Lev Șestov. [...] Lev Șestov aparține aceluiași mic grup de spirite sălbatice, subtile, arzătoare și libere, care vânează adevăruri pe cont propriu, fără a se înfeuda vreunui sistem. [...] Punctele de vedere istoric, național, geografic îi sunt complet străine lui Șestov [...]”[8]

În România, opera lui pătrunde prin traducerile franțuzești ale lui de Schloezer dar și prin analizele aplicate ale lui B. Fundoianu. Viitorul discipol român publică șase cronici la *Revelațiile morții* (1922), înainte de a îl cunoaște personal pe autor în 1924, în casa lui Jules Gaultier, și de a scrie atât de șestoviana *Conștiința nefericită* (1937). Metoda, retorica, până și imagistica din cartea lui Fondane (Iov, șarpele, zidul ș.a.m.d.) îl amintesc pe maestrul rus. Emil Cioran rememorează entuziasmul stârnit și în rândul grupului „trăirist” din anii 1920-‘30: „Poate că e necesar să precizez că, între cele două războaie, Șestov era foarte cunoscut în România și că aici cărțile i se citeau cu mai multă fervoare ca oriunde.”[9] Desigur, fervoarea de care vorbește Cioran se explică prin consonanța cu demersurile unei aripi a „tinerei generații” de a reevalua moștenirea creștin-ortodoxă prin prisma noilor curente gustate în epocă – vitalism, bergsonism, existențialism.

[7] ***Michael Finkenthal, Lev Shestov: Existential Philosopher and Religious Thinker, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2010, pp. 87-88.***
[8] apud Lev Șestov, *Revelațiile morții,* ed.cit., pp. 151-153.
[9] apud idem, p. 11.

Rolul de a crea punți între culturile europene e jucat nu doar de Lev Șestov, ci și de Nikolai Berdiaev, al cărui destin e, de asemenea, tipic pentru „emigrația rusă": fuga din Uniunea Sovietică în anii ulteriori Revoluției din Octombrie, stabilirea în Occident, șederea la Berlin și apoi lângă Paris. Nonconformismul față de autoritățile ante- și post-1917 i-au atras gânditorului două expulzări la fel de semnificative pentru viitoarea lui orientare intelectuală: din biserica pravoslavnică și din statul bolșevic proaspăt înființat. Atitudinea lui de frondă radicală din acea perioadă amintește de anarhismul lui Bakunin, care denunța pe la 1870 „falsitatea" tuturor instituțiilor ecleziastice și statale europene[10]. Trăgându-și sevele dintr-o experiență biografică tumultuoasă desfășurată pe mai multe planuri, opera lui Berdiaev își va invita încă de la început cititorii occidentali la o dublă lectură, teologică și politică. Apartenența la o cultură socotită „mare" și „exotică", aura de exilat îi vor asigura mai tânărului filosof rus o notorietate comparabilă cu cea a lui Șestov.

Sensul creației, publicată în 1927 la Tübingen după o primă ediție moscovită (1916), lansează una dintre temele predilecte de meditație ale autorului, libertatea, tratată într-un dublu registru, laic și religios. S-a observat de mult îndatorarea filosofiei lui Berdiaev față de doctrinele gnostice[11]. Încă din prefața concepută în 1914 autorul își mărturisește, în stilul înflăcărat și contradictoriu caracteristic și altor mistici ruși, adeziunea la un „dualism radical, revoluționar, neîmpăcat", care însă ar duce la „monismul ultim al vieții divine, la divinitatea omului"[12]. Dualitatea străbate întregul eseu: de o parte, omul ca produs al evoluției organice, prins în „lanțul" determinismului natural; de cealaltă, omul ca ființă spirituală transcendentă planului bio-psihologic, aspirând la divinitatea repliată în adâncul sinelui său. E ușor de înțeles care anume dintre cele două laturi umane este privilegiată de Berdiaev și de ce aspiră el la depășirea acestui „dualism" către „monismul ultim". Din opoziția „necesitate"-„libertate", termenul secund înseamnă iubirea, creativitatea, adică urmarea căii lui Hristos. Și totuși, în pofida tematicii creștine abordate în toate capitolele, sursele bibliografice mai fructuoase nu sunt cele patristice, ci mai degrabă cele din cultura occidentală necanonică: Jacob Böhme, Pascal, Bergson, Gide, Freud. Dar autorul se înrudește și cu Scheler, Klages, Mounier (care îi nominalizează, de altfel, pe Șestov și Berdiaev printre inspiratorii personalismului). E unul

[10] Michael Bakunin, *God and the State*, With a New Introduction and Index of Persons by Paul Avrich, Dover Publications, Inc., New York, 1970, p. 78.
[11] v., de pildă, Fabian Linde, *The Spirit of Revolt. Nikolai Berdiaev's Existential Gnosticism*, Fabian Linde and Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm, 2010, p. 7 et passim.
[12] Nikolai Berdiaev, *Sensul creației*, Traducere de Anca Oroveanu, prefață, cronologie și bibliografie de Andrei Pleșu, Editura Humanitas, București, 1992, p. 35.

dintre motivele impactului pe care lucrarea l-a avut asupra tineretului cosmopolit din toată Europa. Berdiaev reformulează în limbaj religios problemele care frământau intelectualitatea epocii, criticând, de pildă, individualismul și psihologismul începutului de secol XX în termenii supunerii la paradigma „necesității" și propunând exercițiul mistic ca drum al „eliberării" și al „reintegrării cosmice". Publicistul Mircea Eliade al anilor '30 s-a inspirat copios din reprezentări ca aceasta:

„Experiența mistică dezvăluie în interiorul omului cosmosul, întreaga imensitate a universului. Mistica este profund opusă oricărui individualism închis, izolat de viața cosmică, oricărui psihologism. Cufundarea mistică în sine este întotdeauna o ieșire din sine, o pătrundere dincolo de granițe. Orice mistică ne învață că profunzimea omului este mai mult decât umană, că în ea se ascunde legătura tainică cu ea și lumea. Adevărata ieșire din sine, din închidere și izolare, se ascunde înăuntrul sinelui propriu, iar nu în exterior, în ceea ce este interior, iar nu în ceea ce este exterior. Așa ne învață orice mistică. Omul despre care ne învață psihologia este încă omul exterior, nu omul interior. Stihia sufletească nu înseamnă încă stihie mistică. Omul interior este spiritual, nu sufletesc."[13]

Recunoaștem paradoxul „ieșirii din sine" prin „coborârea în sine", unul dintre motivele nu doar ale misticii, ci și ale autenticismului european. Și Eliade imagina interioritatea ca pe o entitate ale cărei straturi superficiale sunt psihologice, dar al cărei nucleu ascuns s-ar afla „sub umbra lui Dumnezeu"[14]. Orice psihologie conduce obligatoriu la mistică. Accederea omului la „ierarhia cosmică" prin autocunoaștere (sau „cosmizarea", cum o va numi Eliade) înseamnă intrarea în contact cu „ființa autentică". Sintagma, la care Berdiaev se va mai întoarce, este în originalul rusesc „подлинное бытие" și a fost tradusă în germană prin "wahrhaft Seiende"[15], epitetul amintind de nietzscheanul *Wahrhaftigkeit* (aproximativ „veracitate") și de limbajul exaltat al mișcărilor de tineret germane de la începutul secolului (*Jugendbewegung*), așa cum se vede fie și numai din relectura proclamației de la Hohen-Meiβner din 1913[16].

Un nou Ev Mediu, redactat în perioada berlineză, tot în rusește, și publicat în Franța în 1927, îi aduce autorului o celebritate pe care nu și-ar fi dorit-o, el considerând că a scris cărți

[13] idem, p. 270.
[14] „Profesorul Nae Ionescu", *Vremea,*, an IX, nr. 463, 15 noiembrie 1936, în Eliade, *Profetism românesc*, vol. II, Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990, p. 189 (articolul este reluat, ca postfaţă, în Nae Ionescu, *Roza vânturilor*).
[15] Nikolaj Berdiajew, *Der Sinn des Schaffens. Versuch einer Rechtfertigung des Menschen*, Deutsch von Reinhold von Walter, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1927, p. 1.
[16] Michael Tyldesley, *No Heavenly Delusion? A Comparative Study of Three Communal Movements*, Liverpool University Press, Liverpool, 2003, p. 13.

mai importante. Dar imaginea decadenței civilizației post-renascentiste europene „diurne" și a salvării prin pătrunderea într-o nouă epocă „nocturnă" simili-medievală plină de mistere prinde, pe fundalul succeselor de librărie ale literaturii apocaliptice de tip spenglerian. Structura dualistă formează și aici osatura aparentă a cărții: în trena modernității s-au dezvoltat raționalismul, mecanizarea, individualismul, parlamentarismul, liberalismul, democrația, socialismul, care ar intra împreună într-o fază de „crepuscul"; „noul Ev Mediu" ar reînvia în schimb spiritualitatea, mistica, sentimentul comunității în cadrul unei „Église du Christ appelée à recevoir en elle tout être authentique". Transpunerea franceză redă cu fidelitate legătura văzută de Berdiaev între „ființa autentică" și experiența religioasă („À l'intérieur de toutes les sphéres de création s'éveille le désir d'une élection réligieuse, d'une existence authentique et d'une transfiguration de la vie"[17]). După versiunea pariziană, republicată la Librairie Plon în 1930, va fi întocmită și prima traducere românească a eseului, în 1936, pe când epitetul „autentic" fusese intens popularizat în publicistica „tinerei generații".

Berdiaev este artizanul primei atingeri dintre sfera „autenticității" și cea a misticii, de notorietate europeană, iar explorările ulterioare din existențialismul creștin, din personalismul mounierist sau din eseistica lui Eliade îi sunt, toate, îndatorate.

Works Cited:

1. Michael Bakunin, *God and the State*, With a New Introduction and Index of Persons by Paul Avrich, Dover Publications, Inc., New York, 1970

2. Nicolas Berdiaeff, *Un nouveau Moyen Age. Réflexions sur les destinées de la Russie et de l'Europe*, Traduit du russe par A.-M. F., Librairie Plon, Paris, 1927

3. Nikolai Berdiaev, *Sensul creației*, Traducere de Anca Oroveanu, prefață, cronologie și bibliografie de Andrei Pleșu, Editura Humanitas, București, 1992

4. Nikolaj Berdiajew, *Der Sinn des Schaffens. Versuch einer Rechtfertigung des Menschen*, Deutsch von Reinhold von Walter, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1927

5. Mircea Eliade, *Profetism românesc*, vol. I-II, Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990

6. Michael Finkenthal, *Lev Shestov: Existential Philosopher and Religious Thinker*, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2010

[17] Nicolas Berdiaeff, *Un nouveau Moyen Age. Réflexions sur les destinées de la Russie et de l'Europe*, Traduit du russe par A.-M. F., Librairie Plon, Paris, 1927, p. 142.

7. André Gide, *Dostoïevsky*, Librairie Plon, Paris, 1923

8. Jacob Golomb, *In Search Of Authenticity. From Kiekegaard To Camus*, Routledge, London & New York, 1995

9. Fabian Linde, *The Spirit of Revolt. Nikolai Berdiaev's Existential Gnosticism*, Fabian Linde and Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm, 2010

10. Léon Pierre-Quint, *André Gide. Sa vie, son oeuvre*, Librairie Stock, 1932

11. Lev Șestov, *Filosofia tragediei*, Traducere din limba rusă de Teodor Fotiade, Studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Ramona Fotiade, Îngrijitor de ediție Mircea Aurel Buiciuc, Editura Univers, 1999

12. Lev Șestov, *Revelațiile morții*, În românește de Smaranda Cosmin, Prefață de Radu Enescu, Editura Institutul European, Iași, 1993

13. Michael Tyldesley, *No Heavenly Delusion? A Comparative Study of Three Communal Movements*, Liverpool University Press, Liverpool, 2003

EKPHRASIS-THE ENDEAVOUR OF METEMPSYCHOSIS TOWARDS THE UNRAVELING OF THE SOUL

Steluța Bătrînu
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Defining intertextuality within the generous context of interdisciplinarity and comparative literature still raises various interpretations. Without disregarding the sources and influences at the ground of literary texts, image is added in order to round off the cultural message. Moving the viewer from one space to the next is a generating principle which helps the latter to understand and decipher the work of art. In Lady V. by Dumitru Radu Popa, the triad of dream, image and vision is relevant for ekphrasis, which firstly appeared in the sophist rhetoric. The description of the painting is not only that of a real object, but also that of some dreamt of, imagined or hallucinated paintings. This paper traces the narrative techniques, the typology of discourse (argumentative, narrative or descriptive), and the narrative mechanism of verbalizing the visual in this short story.

This Romanian-American prose underlines the contamination of two different worlds, roamed by Lady V, the artist and by the writer himself. Art facilitates the togetherness of people, cultures, and principles, whether real or fictional. The theme of the "painter-workshop", the identification of the character with a work of art, frequent references to famous paintings and visual stereotypes – as is the case of Whistler's painting – present in other literary works (The Picture of Dorian Gray by Oscar Wilde) – all pave the way for the synchronisation with the manifestation of ekphrasis.

Keywords: intertextuality, art, dream, painter-workshop, ekphrasis, .

Revizuirea manifestărilor literare ale scriitorului româno-american suscită un val de considerații critice, comentându-l și orientându-l spre polul scriitorilor exilați. Neafiliat niciunei grupări literare, atrage de la sine o dificultate de încadrare pe care el însuși o recunoaște sub un văl persiflant: „Nu eram «optzecist», dar nici total «șaptezecist», într-o perioadă în care literatura oarecum anemică și subtilă, cum era volumul meu, n-ar fi avut prea mari șanse de succes «public»" (Popa, 2005:8).

Volumul Lady V. și romanul Sabrina și alte povestiri reîmprospătează sfera culturală românească la nivel tematic, structural sau al limbajului; eticheta de scriitor al exilului se va

răsfrânge asupra personajelor sale, aflate într-o eternă căutare «a ceva» sau «a cuiva» care să le elibereze de sub jugul experiențelor nefericite. Fără a neglija condiția autorului de minoritar sau de exilat într-un spațiu cultural străin asemenea altor scriitori precum A. Makine, A. Maalouf, M. Kundera sau chiar Cioran, se observă constant preferința acestora de a reitera teme specifice: căutarea și regăsirea identității, exilul, memoria, dezrădăcinarea, dualitatea limbă maternă-limbă împrumutată, expresie a noului adaptat. În geografia ficțiunii D.R. Popa găsește, pare-se, liantul între două lumi antinomice, română și americană, conducând receptorul la o anumită reacție: arta.

Victimă a acestui Qui suis-je? obsedant, Lady V., personaj eponim, îmbrățișează condiția de homo viator, călătorind fără bilet de voie în spații și timpuri diferite, întotdeauna în refacerea itinerariului biografic al pictorului Whistler, și, firește, în reconstruirea unei istorii personale pierdute sau deșirate. Cel dintâi fragment cu referință ekphrastică, inserat într-un text narativ, se asociază digresiunii și face apel la tabloul „Armonie în gri și verde-Miss Cicely Alexander" (1873) pe care nu-l numește, trădând o percepție diletantistă. Înlănțuirea elementelor care refac ansamblul pictural se face într-o notă simplistă, superficială chiar, prezentare alterată de imprecizie, de nesesizarea detaliilor evidente și de ezitări. Viziunea influențează expresivitatea picturii, condiție sine qua non pentru a sensibiliza sufletul cititorului. Acest tablou se arată drept o curiozitate, ochiul protagonistei înregistrând global mai întâi „portretul unei tinere fete", apoi enumerarea liniilor evidente ale discursului, de sus în jos, expunere personală transpusă pe același fundal de gri și maro, animată de „doi fluturi ireali și câteva margarete suspendate" (Popa, 2006:11). Expunerea „nu vede" trăsăturile feței candide a copilei, personajul descriptor nefiind interesat de propria reacție. Cu toate acestea, „lumina" invadatoare călăuzește „privirea" lui Lady V. spre o imagine psihologică intensificând o posibilă purificare lăuntrică și, de ce nu, o expresie a inexprimabilului. Alunecarea simbolurilor către imaginea margaretelor al căror alb indică o irealitate visătoare trezește în mintea cititorului diverse interpretări. Lady V. caută o stare interioară de echilibru, floarea fiind simbolul dragostei și al armoniei, al inocenței îndeobște. Plini de grație, redare a imponderabilității și a instabilității (Chevalier, 1994:254), cei doi fluturi figurează fericirea conjugală, o armonie refuzată de cotidian sub forma celor patru căsnicii ratate, dar acceptată de imaginație.

Asemănarea frapantă este sesizată și de naratorul necreditabil care descrie în detaliu, „figura fetei pictate": „buzele cărnoase, un nas foarte conturat, cu nări senzuale, ochii mari, negri și puțin depărtați, sub sprâncene intens arcuite și o frunte voluntară cu totul pământeană"

(Popa, 2006:12). Ultimul pas în „citirea" imaginii vizează o individualizare prin citirea titlului tabloului: „Whistler (James McNeill): Harmony in Gray and Green. Miss Cicely Alexander (1872)". Dezvelirea identității picturii e predecesată de înregistrarea reacției lui Lady V. „care nu-și putu stăpâni râsul". Penultima referință a imaginii cu Miss Cicely evocă reacția personajului nu în fața portretului, ci a stărilor pe care le trezește în interior conducând-o spre „un tărâm luminos, plin de culoare și armonie", așa cum remarcă și Dana Pîrvan-Jenaru în articolul Existența ca amnezie sau neînțelegere (Pîrvan-Jenaru, 2008).

Ultima referință asociază tabloul cu un spațiu care liniștește personajul: „Lady V. nici nu văzuse un portret acolo, ci mai degrabă o încăpere dominată de nuanțe și poate de arome fin amestecate, greu perceptibile" (Popa, 2006:13). Interacțiunea cu această formă artistică în care se păstrează similitudini cu subiectul real, notează o funcție imediată de reprezentare, portretul creând imaginea istorică a cuiva sau imortalizarea aducerii-aminte. Grație acestei stratageme se deschide culoarul unui timp spațializat invitând eroina să se privească pe sine în tabloul-oglindă, redescoperindu-se, asemenea actantei pictorului polonez Wladyslaw Czackorski în „The Letter" (1896) sau aidoma Ioanei Olaru din Refugii de Augustin Buzura. De ce nu,o suprafaţă de reflexie, care ajută la descoperirea adevărului. Descrierea ekphrastică păstrează compoziţia picturală, constituindu-se într-o fişă tehnică a tabloului, înregistrându-se mai întâi detalii simple legate de decor apoi privirea se îndreaptă asupra tabloului: „…Lady V. se întorcea adesea în sufrageria lui Leyland, intrase de câteva ori în tablou şi singurul fior adevărat i-l produsese nu îmbrăcămintea somptuoasă, ci expresia vagă a frunţii şi a ochilor" (Popa, 2006:36).

Studiile lui Jean Michel Adam despre teoriile descriptive ale secolului al XX-lea apar clar enumerate de Cristina Sărăcuț în volumul Ekphrasis. De la discursul critic la experimentul literar, lucrare prefațată de Alexandra Vrânceanu. Așadar, o descriere e stratificată pe patru nivele: „ancorarea secvenței descriptive în jurul unui titlu-temă care reprezintă un prim element de ordine, atomizarea (decuparea) pasajului descriptiv în fragmente, relaționarea (mise en relation) a elementelor odată delimitate în funcție de număr, formă, proporție și poziție spațială, subtemizarea (sous-thématisation) care face din fiecare element un posibil punct de plecare pentru o altă descriere (Sărăcuț, 2015:40). De asemenea, C. Sărăcuț conchide subliniind caracterul inductor al descrierii pe tărâmul ekphrazei prin „titlul tabloului descris sau numele autorului constituie centrul de ancorare al ekphrazei, nivelul atomizării susține decupajul fragmentului ekphrastic , relaționarea elementelor plastice presupune sesizarea formei, numărului, proporției, poziției în spațiul plastic" (Sărăcuț, 2015:41).

Slăbiciunea autorului pentru universul oniric decentrează cititorul dinspre o lume coerentă înspre una a absurdului, a halucinației, a fanteziei, învăluind-o „într-un abur de irealitate": „Cu toate acestea, liniștea ireală pe care apariția ei o răspândea, perfecta stăpânire a bunelor maniere și aerul senin, detașat de orice, ar fi putut, cred eu, însemna o victorie în sine" (Popa, 2006:8). Partea a doua introduce ca fir al intrigii călătoria doamnei V. între cele patru orașe în care a pictat Whistler, înnodând secvențe dispersate pentru refacerea întregului: „Cele patru orașe în care Lady V. fusese măritată, Londra, Paris, Glasgow și New York, împărțeau toate trăsătura de a se mândri cu colecții excelente de pictură. Dincolo de aceasta, aveau multe tablouri de Whistler, iar Whistler locuise și pictase în fiecare dintre ele" (Popa, 2006:10). Deloc întâmplător această operă deschide volumul, deoarece autorul , asemenea protagonistei, va reface o hartă izobată care să-l conducă spre…acasă. Incipitul ex-abrupto surprinde cititorul prin subiectivitatea naratorului necreditabil şi prin dovada de indiscreţie de a fi răscolit trecutul protagonistei, o insă pedantă şi rafinată: "Aşa, încât, după patru-atât de tumultoase!-căsătorii, Doamna V. Reuşise să scape cu virginitatea intactă, şi, Doamne!, oricine a puut constata că asta nu s-a întâmplat din voia ei" (Popa, 2006:7). Dincolo de paravanul oniric, tușele de real subzistă prin biografia oficială a pictorului, existenţa obiectelor menţionate în oraşele vizitate de Lady V., jurnalul şi inserțiile epistolare: „Arta şi în consecvenţă viaţa în sine au de fapt prea puţin de-a face cu lumea şi gustul comun. Prefer să-mi numesc pânzele compoziţii de culoare sau armonii de nuanţe, mai degrabă decât portrete sau peisaje, cu tot riscul ca armonia să ilustreze, în profunzime, tragedia imensă a neînţelegerii şi incompatibilităţii. Cel puţin, dezastrul acesta, cât este, va vorbi despre o întâlnire autentică, nemediată de compromisuri şi mode!" (Popa, 2006:22).

Ignorarea termenilor din aria semantică a artei împiedică posibilitatea de explorare a textului (pinacotecă, Whistler, pictor), iar recurența verbului a privi atrage o contemplație a microcosmosului în care viețuiește Lady V.: „...în această mișcare încetinită, totul se va suspenda undeva, în irealitate, în acea irealitate care bântuia din când în când și ale cărei amenințări îi produceau întotdeauna un fel de leșin suav și nevinovat" (Popa, 2006:23). Trecerea dinspre realitate înspre irealitate se face lento, leșinul devenind o punte de trecere spre altă ipostază, fie o încetare a existenței. Cel dintâi impact vizual pe care Lady V. îl are cu primul tablou îi provoacă „o ușoară amețeală" care îi stârnește/trezește curiozitatea privindu-l „foarte încet" și cu ochii închiși. În ciuda aparentei simplități, leșinul împumută tot o formă de reverie, o alternativă pentru realitatea cotidiană pe care Lady V. o subapreciază: „visul este cel mai bun agent de informare privind starea psihică a celui care visează [...] el este pentru cel care visează

o imagine asupra lui însuși adesea nebănuită, un revelator al eului și al sinelui" (Chevalier, 1994:457). Tabloul devine obiectul contemplaţiei repetate, funcţionând ca un liant biografic în viaţa ei. Opera este împânzită de nenumărate referinţe ekphrastice şi de descrieri ekphrastice care au drept subiect un obiect de artă a lui Whistler. Deseori actanţii operaţiei ekphrastice, descriptorul şi descriptarul, fac trimitere la aceeaşi persoană care se pierde în arta contemplării, Lady V. Activităţile sale se vor împărţi între a rememora şi a învăţa (Sărăcuț, 2015:69).

Înainte de a intra în dedesubturile operei, cititorul este întâmpinat deja cu trimiteri directe la Portretul lui Dorian Gray al lui Oscar Wilde, roman ce reverberează încă în memoria criticilor: „Ciudată uimire, notează Lady V., pentru unul care își uluise contemporanii în atâtea rânduri prin excentricitățile și purtările ieșite din orice normă și, mai ales, scrisese Portretul lui Dorian Gray..." (Popa, 2006:22). Tradiția discursului care descrie operă de artă se manifestă în Lady V. a lui D. R.popa drept un dialog între literatură și pictură (preluat din antichitatea elenistă, Evul Mediu, Renaștere), sistem narativ ce verbalizează vizualul. Într-o manieră originală și îndrăzneață autorul redefinește teorii anterioare având drept instrument intertextualitatea, o citire ekphrastică, interpretativă ce atenuează sau elimină pragul dintre arte. Această recontextualizare, pregătită de Camil Petrescu în asemănarea Ellei cu o madonă sau a Emiliei cu La Goulue a lui Lautrec, trimite către o coborâre fascinantă în pliurile domeniului.

Subiectul operei poate fi comprimat, într-o economie de cuvinte, la istoria personală a unei femei rafinate, pasionată de pictura lui Whistler, pictor de origine americană. „Fin arhitect" (Diaconu, 2004), D.R. Popa se construiește pe sine în tumultul unei realități ambivalente. Proza scurtă, Lady V., abundă în referințe picturale, unele constau în citare (Art and Money: or, The Story of the Room), altele în descrierea ekphrastică a tablourilor. Literatura și pictura diferă la nivelul expresiei, iar D. R. Popa stabilește un traiect al înființării dialogului, preocupat să explice modul interferării limbajului verbal și cel plastic. Raportul dintre pictură și literatură/cuvânt și imagine orientează spre perspectiva lui Lessing, axată pe diastaza între cele două arte, simultaneitate și succesiune, o clasificare dihotomică ce a deschis ulterior piste de receptare și interpretare. Suprapunându-se combinându-și formele, dialogul dintre textul literar și pictura pe care o evocă/invocă atinge odată cu prefirarea temporală diverse aspecte, orizont de pregătire pentru ekphrasis. Cu scopul vădit de a preveni confuzia cu un alt discurs, Dan Grigorescu prezintă o definiție transparentă „ekphrasisul e reprezentarea verbală a unei reprezentări vizuale" (Grigorescu, 2001:9), excluzând „comentariul literar privind un text literar" (Grigorescu, 2001:14), accentuând ideea că o operă de artă evocată se cuvine să înfățișeze „la rându-i, cu mijloacele artei vizuale, o imagine în care privitorul să recunoască un

subiect: o poveste, un portret, un peisaj". Convertirea semnului plastic în cel literar în universul ospitalier al unei proze este specifică postmodernismului, iar opera lui D. R. Popa nu i se sustrage, solicitând un cititor activ, participând la scenariul epic ale cărui extrapolări culturale curente să nu-l surprindă; interdisciplinaritatea și receptarea operelor cu inserări ekphrastice impun o lectură atentă, riguroasă chiar.

Limbajul verbal şi cel plastic se întrepătrund adesea, cu specificarea însă că a descrie un obiect care nu are funcţie de reprezentare nu se confundă cu ekphrasisul. Studiile dedicate similitudinilor dintre literatură şi arta vizuală sunt nenumărate în literatura română, cel mai slab reprezentată rămânând cea a ekphrasticii. Rămânând pe acelaşi teren al sensibilităţii, e necesar a se menţiona câţiva termeni ce completează acest cadru: reprezentare, pictorialism, iconicitate, iconologie, verbal/vizual, imagine/cuvânt, intermedialitate, întrucât nu se exclud reciproc cu menţiunea că ekphrasis „se deosebeşte atât de picturalitate, cât şi de iconicitate, pentru că el reprezintă reprezentarea însăşi" (Grigorescu, 2001:21). Pentru completarea definiţiilor Page du Bois (Sărăcuț, 2015:28) păstrează ideea că ekphrasisul e o transcriere verbală a unei opere de artă; ekphraza îndeplinind trei funcţii: citatul (fragmentele pot fi transferabile), pauza (descriere scutului deviază atenţia cititorului de la subiectul războiului), sinecdoca (descrierea scutului e o parte a întregului, a operei de artă).

În alegerea unor texte suport, texte care răsar prin non-conformismul ideatic, structural şi revoluţionar, e indicat a se urmări trei criterii: unul formal (apartenenţa la un anumit gen literar şi alegerea unei arte vizuale, de regulă pictura), unul referenţial (selectarea unor opere ce evocă tablouri cu referinţă reală sau imaginară), şi temporal (grupare diacronică a textelor selectate). Nu întâmplător Virginia Woolf strecoară în romanul cu puternic iz ekphrastic următoarea convingere personală: „painting and writing…have much in common. The novelist after all wants to make us see…" (Banea, 2015). Perioadele premodernă, modernă şi postmodernă tratează ipostazele diverse ale ekphrasticii: ekphrasis propriu-zis (cu refrent real, o serie de tablouri de-ale lui Vermeer, ca în romanul lui Tracy Chevalier-Fata cu cercel de perlă), noţional şi revers şi variantele inedite-ekphrasis cumulativ (descrierea lucrărilor în progres), ekphrasis palimpsest (tablou jurnal, tablou oglindă, proiecţie a conştiinţei), lanţuri elphrastice.

Frecvente referiri la istoria artei, răspândirea tehnicilor de reproductibilitate tehnică a oprelor de artă, receptarea acestor două forme de expresie, verbal și vizual sunt împletite în mod constant. Motivul pensulelor multiple, repetiţia cuvintelor ce configurează câmpul semantic al artei, al picturii este obsesivă, arătând o cunoaştere temeinică a acestui domeniu şi

dorinţa de a-l familiariza pe cititor cu acest spaţiu: „Şi nu erau, oare, deja acolo aceşti artişti? Şi Manet, şi Degas, şi Pissarro, Monet şi Caillebotte, toţi angajaţi în ireconciliabilul conflict dintre academismul intransigent şi mortificator promovat de Ecole Des Beaux-Arts şi diversele Saloane ale ideilor radicale exprimate de Courbet, mai târziu de Manet şi de impresionişti?" (Popa, 2006:47). Câteva trimiteri literare asezonează cu cea a lui D.R. Popa. Marcel Proust preferă tema asocierii femeii cu un tablou şi regăsirea identităţii când Swann o vede frumoasă pe Odette după ce constată trăsăturile fizice comune cu un personaj pictat de Botticelli, viziune regăsită şi la D.R. Popa în opera Alegerea în care personajul Amy e asemănat cu Primăvara aceluiaşi Botticelli. Aceste referinţe ekphrastice propun o naraţiune secundară (subiectul tabloului amintit), dar şi de informaţii legate de simbolistica personajelor . Privitul unei opere de artă generează imagini mentale, necesare înţelegerii şi decriptării acesteia, ajungând la ideea de frumos. Transfigurarea realităţii prin asocierea cu o reprezentare funcţionează în ekphrasis, procedeu pe care îl preferă şi D. R. Popa pentru a reface, măcar în scriitură, frumuseţea unor lumi distincte. Acest pluriperspectism lărgeşte aria receptării unei opere de artă, creând totodată un context dialogic între descriptor şi descriptar. Cristina Sărăcuţ numeşte acest tip de descriere „descriere ekphrastică reflexivă" (Sărăcuț, 2015:96).

Se poate aduce în discuţie un topos ekphrastic, descoperindu-i utilitatea, deoarece personajul prozatorului trăieşte prin intermediulul logosului purificator artă-literatură deoarece aceasta convieţuieşte cu lumea pictorului şi prin creaţiile acestuia. Nu întâmplător, Lady V. găseşte asemănări izbitoare cu toate personajele feminine din tablouri, personaje cu care se identifică, dat fiind că ea se află într-o continuă căutare de refacere a istoriei personale. Naratorul însuşi pare că certifică aceste uimitoare corespondenţe fizice printr-un argument clar: „Toate acestea se potriveau, într-adevăr, cu aerul Doamnei V" (Popa, 2006:26). Notele subiective ale naratorului scapă pe alocuri, arătând că Lady V. face corp comun cu cele pictate, lucru care, de altfel, i se întâmplă frecvent, fără a perturba însă câtuşi de puţin armonia interioară: „Avu senzaţia vagă şi liniştitoare-cum i se va mai întâmpla, de altfel, foarte des, că putea să păşească firesc, cu cea mai mică uşurinţă, în tablou, fără ca asta să strice nimic din armonia picturii,…se simţea deopotrivă privitorul şi cel privit în tablou. Era ca un fel de suspendare, a cărei durată şi intensitate nu le putea niciodată bănui" (Popa, 2006:13). Aşadar, ea intră şi iese din tablouri revitalizând lumea din interiorul picturii, dar şi pe a ei înseşi, aflată într-o continuă preocupare de deslușire a trecutului personal pe care îl nuanţează ori de câte ori filtrează cu universul privilegiat şi sensibil al artei: „Arta şi în consecinţă viaţa în sine au de fapt prea puţin de-a face cu lumea şi gustul comun".

Raportul de complementaritate dintre imagine și textul literar sesizează o complexitate renăscută dintr-o valoare estetică și una etică, formând totuși un corpus comun prin prisma sensibilității artei. Concluzia vine în aceeași notă ca și întreg demersul, invitând la citirea și (re)descoperirea textelor, ekphrasis-ul continuând să fie o provocare pentru lumea vizuală, trasând și alte repere ce ar putea reprezenta puntea unor cercetări viitoare sau scrierea unor opere ekphrastice în contemporaneitate.

RO: „Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Excelență interdisciplinară în cercetarea științifică doctorală din România – EXCELLENTIA" cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial DezvoltareaResurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/187/1.5/S/155425."

EN: "This work was supported by the project " Interdisciplinary excellence in doctoral scientific research in Romania - EXCELLENTIA" co-funded from the European Social Fund through the Development of Human Resources Operational Programme 2007-2013, contract no. POSDRU/187/1.5/S/155425."

Bibliografie:

1. Banea (Paraschivescu), A. M., Ekphrasis-un gen aparte de intertextualitate în romanul britanic (rezumatul tezei de doctorat) disponibil la adresa http://doctorat.ubbcluj.ro/susținerea_publică/rezumate/2012/filologie/banea_paraschivescu_alina_marcela_ro.pdf-accesat la 29.11.2015

2. Chevalier, J., Gheerbrant, A., Dicționar de simboluri, vol. II, Editura Artemis, București, 1994.

3. Diaconu, M., Sabrina și alte suspiciuni, în Convorbiri literare, nr. 10 (106)/octombrie 2004

4. Grigorescu, D., Povestea artelor surori: relaţiile dintre literatură şi artele vizuale, Bucureşti, Atos, 2001

5. Pîrvan-Jenaru, D., Existența ca amnezie sau neînțelegere, în România literară, nr. 28/18 iulie 2008

6. Popa, D. R., Lady V., Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2006

7. Sărăcuț, C., Ekphrasis. De la discursul critic la experimentul literar, cuvânt înainte-Alexandra Vrânceanu, Editura Institutul European, Iași, 2015

THE FEMALE LITERATURE OF MIGRATION IN LINGUA MADRE. RACCONTI DI DONNE STRANIERE

Ana Maria Tomaziu (Tomaziu-Pătrașcu)
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Lately, the female literature of migration begins to become more and more a reality in hand of literary and non-literary criticism, alongside with the male one. As such, the aim of this paper is to bring into focus the component of the migration literature produced by women writers, immigrants in Italy. In this respect, the material proposed for this study is constituted by the volumes of the "Lingua madre" contest, initiated by the authoress Daniela Finocchi. As an international project, it addresses to all foreign women, mainly to those coming from (patriarchal) countries beyond Europe, who live in Italy and write in Italian.

Keywords: migrant writing, female literature of migration, another language, plurality, intercultural projects

Solo quando leggiamo siamo completamente disponibili e aperti ad accettare l'altrui diversità, quella terribile differenza da noi, altrimenti così minacciosa. (Ambra Pirri)

Prezenţa unei literaturi interculturale şi multiculturale în Italia începe să devină din ce în ce mai mult o realitate, captând atenţia criticii literare şi nonliterare, numărul textelor, deşi neomogene prin apartenenţă şi valoare literară, înregistrând o continuă creştere. Fiind aproape imposibilă o anumită încadrare a producţiilor literare într-o singură definiţie, atenţia criticilor se îndreaptă spre ceea ce Franca Sinopoli numea „poetica della migranza" (poetica migrației). În opinia sa, această sintagmă orientează critica spre traducerile interculturale şi interlingvistice, axate în jurul temei principale – identitatea, cu toate sensurile ei. Privit din această perspectivă, textul devine rezultatul unei crize existenţiale provocate de lipsa de apartenenţă sau de dubla apartenenţă la un spaţiu. Această confuzie identitară poate capăta o dublă semnificaţie: poate fi motivul care stă la baza scrierii textului, sau poate fi chiar „il suo prodotto, qualora proviamo a leggere il testo come un laboratorio di trasformazione dell'identità monoculturale in un'identità interculturale, la quale traduce e mette în gioco due

o più culture diverse tra loro."[1] Contextul este unul traumatic, iar limbajul necesar exprimării lui este inexistent, de vreme ce lipsesc referinţele la un univers familiar. Pierderea oricărui punct de referinţă influenţează lumea imaginară a subiectului migrant în asemenea măsură, încât îl determină să inventeze noi limbaje pentru a reprezenta realitatea din jurul său. În acest sens, literaturii de migraţie italofone îi revine sarcina de a prelucra lumi pierdute şi inexistente, într-o limbă „de împrumut", care este limba italiană.

Prezenţa feminină este o componentă caracteristică a literaturii migrante, care, încă de la început, este caracterizată printr-o uriaşă prezenţă a scriitoarelor. Printre cele mai semnificative figuri care au debutat, se remarcă Nassera Chohra, cu volumul *Volevo diventare bianca* (1993), Fernanda Farias de Albuquerque, cu *Princesa* (1997), şi peruviana Gladys Basagoitia Dazza, cu cartea *Curve, angolazioni, triangoli: l'infinito amore* (1986). Astăzi, autoarele reprezintă aproape jumătate din producţia totală de literatură migrantă.

Armando Gnisci[2] este de părere că introducerea componentei feminine în literatura de migraţie reprezintă un element de noutate şi că, deşi au venit mai târziu în comparaţie cu bărbaţii, femeile au reuşit să compenseze acest decalaj prin saltul spectaculos pe care l-au făcut în ultimul timp, constituind aproape jumătate din numărul scriitorilor migranţi:

Ci sono moltissimi scrittori e moltissime scrittrici: le donne sono il 43%, quasi la parità. Cosa straordinaria se şi pensa che una parità maschio-donna non c'è mai stata nelle letterature, anche le cosiddette "più evolute" dell'Occidente del '90. [...] È una novità assoluta perché la condizione del migrante è una condizione del disagio, all'interno del disagio della migrazione c'è il disagio in più dell'essere donna, una posizione più debole. Il fatto che le donne scrivano tanto quanto i maschi, è una assoluta novità perché nella società italiana le donne in questi 20 anni non hanno scritto tanto quanto i maschi. Il rapporto è sempre quello del secondo '900 dal Secondo dopoguerra. Sono loro che hanno fatto un salto incredibile ma fin dall'inizio, certo i

[1] Franca Sinopoli, „Migrazione/Letteratura: due proposte d'indagine critica", F. Argento – P. Cazzola (a cura di), *Culture della migrazione. Scrittori, poeti e artisti*, Cies, Ferrara 2003, pp. 15 – 24; „Produsul lor, în cazul în care vom încerca să citim textul ca un laborator de transformaree a identităţii monoculturale în identitate interculturală, ceea ce se traduce și pune în joc două sau mai multe culturi diferite între ele." (trad. noastră).

[2] Armando Gnisci a fost primul specialist care, în 1991, a semnalat naşterea unei Literaturi Italiene de Migraţie şi de Mondializare (LIMM) cu opera *Il rovescio del gioco*, apărută în 1992. Din acel moment a urmărit îndeaproape proiectul LIMM, editând şi publicând cărţi care tratează acelaşi argument. Fondează Banca de Date BASILI (1997) în cadrul Departamentului de Italiană de la Universitatea „Sapienza" din Roma şi al Revistei *Kuma. Creolizzare l'Europa* (2001), reluată apoi în 2012, în *Rivista dell'Arte*. (traducerea noastră) <https://it.wikipedia.org/wiki/Armando_Gnisci>.

primi 3 scrittori sono tutti maschi, africani, che hanno pubblicato in Italia nel ’90 e ’91, ma subito dopo sono arrivate le donne, e non soltanto africane.[3]

Despre prezenţa femeilor în rândul scriitorilor migranţi vorbeşte şi Alessandra Bruno, în *Percorsi nella letteratura migrante VI* [4], comentând cele afirmate de autoarea Daniela Golfetto în legătură cu literatura produsă de femei. Daniela Golfetto este de părere că numărul foarte mare de femei migrante în literatură se bazează pe un fundament istoric, prin aceea că ele au fost primele care au emigrat în Italia. În acelaşi timp, are şi un fundament psihologic, dacă ne gândim că aceste prezenţe feminine provin, majoritatea, din ţări cu o tradiţie patriarhală, care le impunea anumite restricţii legate de libertatea de exprimare sau de mişcare. Odată ce aceste femei au înfruntat călătoria, deplasându-se dintr-un loc în altul, ele au avut, în sfârşit, acea libertatea care până atunci nu le era consfinţită. Se naşte, în acest fel, o literatură specifică, dominată de voci feminine, destine singulare sau colective, antrenate de experienţa individuală a înstrăinării. Experienţa traumatică a emigrării le-a transformat pe acestea dintr-o parte pasivă într-una activă, asumându-şi noi roluri, noi stiluri de viaţă, o nouă identitate[5], pentru că femeile, chiar şi în timpul călătoriei, „continuano a rivelarsi «l’anello forte» delle diverse culture e tra mondi lontani”[6], demonstrându–se „capaci di cogliere gli elementi dinamici di altri mondi culturali e il loro forte potenziale espressivo.”[7] Conform celor afirmate de Daniela Finocchi, în dosarul „Immigrazione (Caritas/Migrantes)”, femeile reprezintă „il motore della trasformazione” (motorul transformării), pentru că nimic nu a schimbat atat de mult societatea italiană, în ultimii treizeci de ani de imigraţie, cum a reuşit să schimbe prezenţa femeilor imigrante în ultimul timp.

[3] Alessandra Bruno, *op. cit.* „Sunt foarte mulți scriitori și foarte multe scriitoare: femeile sunt în raport de 43%, aproape la egalitate. Un lucru extraordinar, dacă ne gândim că o egalitate bărbat-femeie nu a existat niciodată în literaturi, chiar și în așa-zisele „mai evoluate” ale Occidentlui din ‘90. [...] Este o noutate absolută, pentru că presupune condiția de suferință a migrantului, iar în interiorul migrației există o suferință în plus în a fi femeie, o poziție vulnerabilă. Faptul că femeile scriu la fel de mult ca bărbații este o noutate absolută, pentru că, în societatea italiană, femeile, în acești 20 de ani, nu au scris la fel de mult ca bărbații. Raportul este același de la jumătatea lui ‘900, după cel de Al Doilea Război. Ele sunt cele care au făcut un salt incredibil, încă de la început; sigur că primii trei scriitori au fost toți bărbați africani, cei care au publicat în Italia în ’90 și’ 91, dar femeile i-au urmat imediat, și nu doar cele africane.” (traducerea noastră).
[4] Alessandra Bruno, „Percorsi nella letteratura migrante VI”, *Lingua Nostra, e Oltre,* Anno 3, Numero 3 – 69. <http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Gofetto_69_71.pdf.>.
[5] *Cf.* Daniela Golfetto, *op. cit.* (traducerea noastră).
[6] Idem, „Continuă să-şi releve veriga puternică între culturi diferite şi lumi îndepărtate” (traducerea noastră).
[7] *Idem*, „capabile de a culege elementele dinamice ale altor lumi culturale şi potenţialul lor puternic expresiv” (traducerea noastră).

Cu toate acestea, motivul numărului mare de femei în rândul scriitorilor migranţi are legătură cu industria culturală, în sensul că aparţine producţiei aşa-zise *irregolare*, având o distribuţie limitată, rezervată doar unui segment restrâns de cititori.

La produzione femminile appartiene infatti a quella che Gnisci e la Sinopoli chiamano la 'faza carstica', ossia irregolare e parzialmente sommersa della letteratura migrante: i libri hanno una distribuzione limitata, o comunque riservata ad un piccolo nucleo di interessati o di addetti ai lavori, sono tagliati fuori dal mercato editoriale e dai suoi rapporti di potere; ecco che la libertà dal mercato editoriale e dalle sue costrizioni economiche, che da sempre avvantaggiano il genere maschile, lascia più spazio al ruolo delle donne, rispetto alla produzione letteraria regolare.[8]

Referitor la acest fapt, Daniele Comberiati[9], în *Scrivere nella lingua dell'altro* (2010), era de părere că „l'edizione avviene di frequente solo per la volontà dell'autore e non risponde ad esigenze economiche"[10], fiind vorba, de fapt, despre „testi paraleli al mercato editoriale istituzionale, di scarso interesse letterario se analizzate singolarmente, ma rilevanti per l'entità complessiva del fenomeno."[11]

Dacă vorbim despre provenienţa autoarelor imigrante, putem afirma că unele dintre acestea sunt scriitoare provenite din Europa de Est care au început să publice în italiană în a doua jumătate a anilor '90. O parte dintre ele au ajuns în Italia, în cursul acestui deceniu, odată cu fluxul migratoriu care a urmat căderii dictaturii, aşa cum s-a întâmplat, de exemplu, cu femeile din România. Literatura critică pe tema imigraţiei, produsă de scriitoare de diverse naţionalităţi în limba italiană, este astăzi foarte bogată, fenomenul scriiturii feminine în această direcţie prezentând o amplitudine surprinzătoare în ultimii ani. Dintre fostele ţările comuniste, România ocupă un loc important, deoarece, aşa cum s-a constatat, producţia literară a

[8] Daniela Golfetto, „Scrittura migrante, scrittura creativa", *Lingua Nostra, e Oltre* Anno 3, Numero 3 < 71http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Gofetto_69_71.pdf>, „Producţia feminină ţine, de fapt, de ceea ce Gnisci numeşte «fase carsica», sau neregulată şi parţial introdusă în literatura migrantă: cărţile au o distribuţie limitată sau, oricum, rezervată unui mic nucleu de interesaţi sau de angajaţi care lucrează, sunt scoase în afara pieţei editoriale şi în afara raporturilor sale de putere; iată că libertatea pieţei editoriale şi a constrângerilor sale economice, care oferă mereu avantaje genului masculin, lasă mai mult spaţiu rolului femeii, faţă de producţia literară obişnuită." (traducerea noastră).

[9] Daniele Comberiati s-a născut la Roma, în anul 1979, trăind apoi în Franţa şi Belgia. După absolvirea Universităţii din „Roma Tre", a urmat Studiile doctorale la Universitatea „Libre di Bruxelles" cu o teză despre literatura italiană a migraţiei.

[10] Daniele Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989 – 2007),* Editions scientifiques internationales, Bruxelles, 2010, p. 10. „De cele mai multe ori, ediţiile apar din voinţa autorului şi nu răspund exigenţelor economice." (traducerea noastră).

[11] *Idem.* Texte paralele pe piaţa editorială instituţională, de interes literar scăzut, dacă ar fi analizate singular, însă relevante pentru entitatea acestui fenomen (traducerea noastră).

autoarelor române s-a demonstrat dinamică, în special pentru formele de povestire şi roman. Deşi producţiile care privesc romanul nu au fost publicate sub egida unor edituri prestigioase la nivel naţional, contribuţia acestora, ca realitate a genului în literatura de imigraţie italiană, este de un real interes.

Printre primele scriitoarele de origine română, Daniela Golfetto o menţionează pe Ingrid Beatrice Coman, emigrată în Italia la vârsta de 23 de ani, cu romanul *La città dei tulipani* (*Oraşul trandafirilor*,2005). O altă voce feminină pe care o trece în revistă Daniela Golfetto, de data aceasta autobiografică, este cea a scriitoarei Valeria Mocănaşu, originară din Moldova (România) şi care trăieşte în Torino din anul 2000. Romanul său puternic autobiografic *Il sapore della mia terra* (2006) vorbeşte despre dragostea autoarei pentru pământul ţării, fiind o incursiune în trecutul copilăriei sale, petrecut la ţară, moment în care sunt reconstruite meticulos scenarii, personaje, ritmuri de viaţă, toate aparţinând unei lumi rurale de după căderea comunismului. În legătură cu acest lucru, însăşi scriitoarea declara într-un interviu: „Anche se autobiografico, il mio libro descrive la vita di tante persone perché non puoi valutare te stesso senza paragonarti agli altri."[12]

În același timp, autoarea mărturisește și care sunt motivele care au stat la baza scrierilor sale:

Il bisogno di scrivere è nato dal disagio di sentirmi diversa. Tutti i miei pensieri avevano una forma astratta fino a quando, imparando a scrivere li vestivo di parole e radunavo con loro la poesia che cresceva dentro di me… Non è stato difficile perché dentro di me c' era ancora quel vulcano d'amore che aspettava pronto a sorgere in parole.[13]

Mai târziu va apărea şi primul roman al altei scriitoare de origine română, Irina Ţurcanu, *Alia, su un sentiero divers,* publicat la Torino, de către Editura Seneca, în anul 2008. Romanul narează povestea unei tinere fete plecată din România şi ajunsă în Italia pentru a munci. Întâlnirea cu marea iubire a vieţii sale, zbaterile continue, între încredere şi neîncredere, între

[12] Daniela Golfetto, „Scrittura migrante, scrittura creativa" în *Lingua Nostra, e Oltre* Anno 3, Numero 3< –71http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Gofetto_69_71.pdf>. „Cu toate că este autobiografică, această carte descrie viaţa multor persoane, pentru că nu te poţi evalua fără să te compari cu alţii." (traducerea noastră).

[13] Valeria Mocănașu, *op. cit.* Nevoia de a scrie este născută din neplăcerea de a mă simți diferită. Toate gândurile mele aveau o formă abstractă până când, învățând să scriu, le-am îmbrăcat în cuvinte şi am adunat în ele poezia care creștea înăuntrul meu… Nu a fost greu, pentru că înăuntrul meu exista încă acel vulcan de dragoste care aştepta pregătit să izvorască în cuvinte (traducerea noastră).

iluzie şi speranţă, constituie ocazia autoarei de a insera în naraţiune istoria unei familii româneşti, împreună cu obiceiurile, tradiţiile şi ritualurile ei.

Scrisul feminin se diferenţiază de cel masculin, prin tematica abordată, dar şi din punct de vedere stilistic şi creativ. Vocea feminină este considerată ca fiind „ il lato più interessante e maturo della letteratura migrante" (latura cea mai interesantă şi matură a literaturii migrante).[14] Scriitoarele se disting de colegii lor bărbaţi prin nivelul înalt de studii (multe au studii universitare, absolvite în Italia sau în propria ţară), o bună cunoaştere a limbii italiene, pe care şi-au însuşit-o fără prea multă dificultate (pentru scriitoarele din prima generaţie). Pentru cele de a doua generaţie, limba italiană reprezintă deja cea de-a doua limbă maternă, alături de limba părinţilor, cea pe care o vorbesc în familie. Daniela Golfetto consideră că femeile scriitoare sunt înzestrate cu o serie de calităţi care le individualizează din punct de vedere literar:

Possiedono anche una grande maturità di stile: si esibiscono con giochi di parole, neologismi arguti, costruzioni sintattiche complesse ed errori voluti per dare un effetto comico; anche le loro tematiche sono innovative: si allontanano dai temi classici della nostalgia e del rimpianto della patria perduta, ed esprimono attraverso la scrittura la necessità di costruirsi una nuova realtà, la consapevolezza e la complessità dell'essere donna, scrittrice e immigrata in Italia, con un certo intento critico ma ironico verso la società italiana. Queste scrittrici sono comunque eterogenee e non possiamo accomunarle, né per intenti, né per stile, né per provenienza ad un unico movimento: vi sono autrici di prima e di seconda generazione, provenienti dalle ex- colonie e casi singoli ed isolati con poco in comune; autrici appartenenti a famiglie miste, a famiglie italiane o a famiglie africane, con differenze che portano a scelte linguistiche e di contenuto diverse.[15]

[14] Daniela Golfetto, *op. cit*.
[15] *Idem*: „Posedă o mare maturitate a stilului: se exhibiţionează în jocuri de cuvinte, neologisme spirituale, construcţii sintactice complexe şi erori voite pentru a conferi un efect comic; chiar şi tematicile lor sunt inovative: se îndepărtează de temele clasice, de nostalgia şi de regretul pentru patria pierdută, şi exprimă, prin scris, necesitatea de a construi o nouă realitate, conştiinţa şi complexitatea de a fi femeie, scriitoare şi imigrantă în Italia, cu o anumită intenţie critică, dar ironică faţă de societatea italiană. Aceste scriitoare sunt, oricum, eterogene şi nu le putem încadra, nici ca stil, nici ca provenienţă, într-o singură mişcare: sunt autoare de prima generaţie, provenite din fostele colonii, şi cazuri singulare şi izolate, având puţine lucruri în comun; autoare aparţinând familiei mixte, familiei italiene sau familiei africane, cu diferenţe ce duc la alegeri de conţinuturi lingvistice." (traducerea noastră).

Volumele *Lingua madre. Racconti di donne straniere*, îngrijite de Daniela Finocchi, se încadrează în categoria acestor texte neomogene, având ca fir conducător înclinaţia spre povestirea unor fapte diverse, reunite de acelaşi destin care predispune femeile spre călătorie, spre ceea ce Franca Sinopoli numea „poetica della migranza”.[16] Acest mod de a se exprima, prin intermediul discursului narativ, face parte din ceea ce a fost numită „emanciparea femeilor”, aşa cum transpare chiar din titlul volumului *Roba da donne. Emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo*[17], îngrijit de Silvia Camilotti. Scrisul, conform opiniei Danielei Finocchi, îmbracă forma unei preţioase mărturii „transmise ereditar”, ceea ce conferă femeilor o autoritate în planul existenţei. Femeia-mamă devine simbolul purtător al limbii de origine care se transmite către fiii săi, născuţi pe pământ strain. Aceasta este cheia de lectură pe care ne-o sugerează Daniela Finocchi:

E’ questa l’importanza di un’ereditarietà trasmessa di donna in donna, di madre in figlia. Raccontare per testimoniare, per re-esistere. C’è un sottile filo che congiunge le storie lontane, taciute e spesso sconosciute delle donne straniere, o meglio di origine straniera, e italiane che arrivano ogni anno al Concorso Lingua Madre. Un filo che va a ricomporre la relazione genealogica, che tematizza il nodo dell'autorità femminile, quello dell'ordine simbolico della madre, quello della lingua materna. Sono tante, sono donne in viaggio, anche quando stanno ferme. Dirette nei loro *altrove* del corpo e dell’anima, trovano nel racconto di sé una chiave preziosa che sembrava loro smarrita, la chiave per aprirsi alle loro nuove case, in città e paesi prima solo immaginati.[18]

Despre călătorie, ca emancipare a femeilor, pomenesc şi autorii cărţii *Il paese delle badanti. Una migrazione silenziosa.*[19] Privite astfel, femeile îşi ies din rolul lor static de

[16] Franca Sinapoli, „Prime linee di tendenza della critica sulla letteratura della migrazione in Italia (1991 – 2003). <http://download.springer.com/static/pdf/977/art%253A10.1023%252FB%253ANEOH.0000029063.32938.bf.pdf?originUrl=http%3A%2F%2Flink.springe>.

[17] Silvia Camilotti, *Emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo,* Editura Mangrovie, Roma, 2009, p. 294.

[18] Daniela Finocchi, *op. cit.*; „Aceasta este importanţa unei moşteniri transmise din femeie în femeie, din mamă în fiică. A povesti pentru a mărturisi, pentru a re–exista. Este un fir subţire care conjugă poveşti de departe, reduse la tăcere şi de cele mai multe ori necunoscute ale femeilor străine sau, mai bine-zis, de origine străină, şi italience care ajung în fiecare an la Concursul «Lingua Madre». Un fir care recompune relaţiile genealogice care tematizează nodul autorităţii feminine, acela al ordinii simbolice a mamei, acela al limbii materne. Sunt multe, sunt femei în călătorie, chiar şi atunci când stau într-un loc. Direcţionate altundeva, de corpul şi de sufletul lor, găsesc în povestirea despre sine o cheie preţioasă ce părea dispărută, cheia care le deschide noi case, în oraşe şi ţări doar imaginate până atunci.” (traducerea noastră).

[19] Francesco Vietti, Lucia Portis, Laura Ferrero, Aldo Pavan, *Il paese delle badanti.Una migrazione silenziosa*, Società Editrice Internazionale – Torino, 2012.

prezenţă continuă şi necondiţionată în spaţiul protector al casei, ca să înfrunte necunoscutul, redefinindu-se după alte tipare, stabilite de alte lumi. Atunci când vorbim despre emancipare, nu ne referim doar la femei mai puţin instruite, ci şi la acelea care, în ţara lor, desfăşurau o muncă intelectuală. Există un profil al femeii care emigrează şi pe care cercetătorii în domeniu l-au etichetat ca atare:

Ricerche di tipo quali – quantitativo dimostrano che la maggior parte delle donne che emigrano dall'Est arrivino in Italia da sole, in età adulta, secondo progetti migratori che le vedono ricoprire la figura di principali procacciatrici di redito (breadwinner) a favore di nuclei familiari bisognosi di un rilancio economico. Si trata di donne con un alto grado di formazione che in patria non erano disoccupate, ma svolgevano un alto grado di intraprendenza assumendosi la responsabilità e l'iniziativa di donne primo – migranti, compiendo così anche un personale percorso di emancipazione.[20]

Ceea ce îşi propune Daniela Finocchi este împărtăşirea unor experienţe migratorii personale ale unor femei provenind din culturi diferite. Este un „dialogo corale, che parla di desideri, di relazione, di ascolto ma soprattutto di speranza, felicità e amore".[21]

O parte dintre autoarele de naţionalitate română care au scris în aceste volume au fost premiate[22], aceasta demonstrând interesul manifestat de instituţiile de cultură italiene faţă de aceste scrieri despre migraţie.

[20] Francesco Vietti, Lucia Portis, Laura Ferrero, Aldo Pavan, *op. cit.*p. 62 Cercetări de tipul calitativ–cantitative demonstrează că majoritatea femeilor care emigrează din Est vin în Italia singure, la vârstă adultă, conform proiectelor migratorii, care le privesc ca pe figura principală de „furnizoare" de venit (breadwinner), în favoarea nucleelor familiale, care aveau nevoie de o relansare economică. Este vorba despre femei cu un înalt nivel de formare şi care în patria lor nu erau şomere, ci desfăşurau un grad ridicat de întreprindere, asumându-şi responsabilitatea şi iniţiativa femeilor prim–migrante, efectuând astfel un parcurs personal de emancipare (traducerea noastră).

[21] Daniela Finocchi, *op. cit.* „Dialog coral, care vorbeşte despre dorinţe, despre relalaţii, despre ascultare, dar, înainte de toate, despre speranţă, fericire şi dragoste" (traducerea noastră).

[22] Cf. Roberto Merlo, citat în *Lingua Madre Duemilasei,* p. 493: (texte de: Ana Alexandra Onea, *Oggi ho deciso di scrivere*, p. 135–140; Alina Popa, *Ciò che è rimasto di quei giorni felici*, p. 157–158; Rita Takács, *Identità*, p. 187–190; Valentina Călugăreanu Tihenchi, *Dal diario di Elena*, p. 191–194); *Lingua Madre Duemilasette. Racconti di donne straniere in Italia*, a cura di Daniela Finocchi, Centro Studi e Documentazione Pensiero Femminile, Torino, Edizioni Seb 27, 2007 (texte de: Nicoleta Ecaterina Coteaţă, *Una famiglia*, p. 33–34; Loredana Pâslaru, *Il viaggio*, p. 196–201: premiul doi; Petronela Daniela Solovăstru, *Viaggio*, p, 241–242); *Lingua Madre Duemilaotto. Racconti di donne straniere in Italia*, a cura di Daniela Finocchi, Centro Studi e Documentazione Pensiero Femminile, Torino, Edizioni Seb 27, 2008 (texte de: Brânduşa Petrariu, *Brenda*, p. 204–208;Ana Maria Stratulat, *La mia storia*, p. 268–272)".

Bibliografie

Volume

1. Alexandrescu, Sorin, Identitate în ruptură, Editura Univers, Bucureşti 2000.
2. Anghel, Remus Gabriel, Horvath, Istvan, Sociologia Migraţiei. Teorii şi studii de caz româneşti, Editura Polirom, Iaşi, 2009.
3. Anghelescu, Mircea, Cămaşa lui Nessus, Editura Cartea Românească, Bucureşti 2000.
4. Astalos, George, Fie pâinea cât de rea, tot mai bine-i la Paris. Interviuri 1989-1994, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996.
5. Bachelard, Gaston, Aerul şi visele. Eseu despre imaginaţia mişcării. Traducere de Irina Mavrodin. În loc de prefaţă Dubla legitimitate de Jean Starobinski, traducere de Angela Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1997.
6. Bete, Lavinia, Psihologie politică: individ, lider, mulţime în regimul comunist, Editura Polirom, Bucureşti, 2001.
7. Bocşan, Nicolae, Mitu, Sorin, Nicoară, Toader, Identitate şi alteritate, Vol. II, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998.
8. Botez, Mihai, Românii despre ei înşişi: o cercetare de comunismologie prospectivă, Editura Litera, 1992.
9. Camilotti, Silvia, Emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo, Editura Mangrovie, Roma, 2009.
10. Caria, Gianni, La badante di Bucarest, Editura Robin, Roma, 2013.
11. Călinescu, George, Istoria literaturii române de la origini până în prezent. Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.
12. Codrescu, Andrei, Dispariţia lui Afară, Editura Univers, Bucureşti, 1995.
13. Constantinescu, Silvia, Exil. Oameni şi idei, Editura Curierul Românesc, 1995.
14. Cotesto, Vittorio, Lo straniero. Pluralismo culturale e immagini dell'Altro nella società globale, Editura Laterza, Bari, 2002.
15. Vittorio, Noi e loro. Immigrazione e nuovi conflitti metropolitani, Editura Dazza, Gladys Basagoitia ,Curve, angolazioni, triangoli. L'Infinito Amore, tipolitografia C. Castello, 1986

16. De Albuquerque, Fernanda Farías şi Jannelli, Maurizio Princessa, Editura Tropea, Milano,1997.

17. Deletant, Dennis, Romania sub regimul comunist. Traducere de Delia Răzdolescu, f.l., Editura Academia Civică, 2006.

18. Dumitru, Sandu, Lumile sociale ale migraţiei româneşti în străinătate, Editura Polirom, Iaşi, 2010.

19. Locuirea temporară în străinătate. Migraţia economică a românilor: 1990 – 2006, Editura Universităţii, Bucureşti, 2006.

20. Cingolani, Pietro, Romeni d'Italia. Migrazioni, vita quotidiana e legami transnazionali, Editura Il Mulino, Bologna, 2009.

21. Karnououh, Claude, Românii. Tipologie şi mentalităţi, Editura Humanitas, Bucuresti, 1994.

22. Eco, Umberto, În căutarea limbii perfecte. Traducere din limba italiană de Dragoş Cojocaru, Iaşi, Editura Polirom, 2002.

23. Firan, Florea şi Popa, Constantin. M, Literatura diasporei. Antologie comentată, Editura Poesis, Craiova, 1996.

24. Gatti, Fabrizio, Bilal. Viaggiare, lavorare, morire da clandestini, Editura Rizzoli, Milano, 2010.

25. Glodeanu, Gheorghe, Incursiuni în literatura diasporei şi a disidenţei, Editura Libra, Bucureşti, 1999.

26. Iain Chambers, Paesaggi migratori. Culture e identità nell'epoca postcoloniale, Editura Meltemi, Roma, 2003.

27. Mocănaşu, Valerica, Il sapore della mia terra – In Italia con il cuore in Romania, Editura Angolo Manzoni, Torino, 2006.

28. Straniera nella mia terra. Nella Romania al tempo di Ceauşescu, romanzo, Editura Angolo Manzoni, Torino, 2010.

29. Nassera Chohra, Volevo diventare bianca, Editura E/O, Roma, 1993.

30. Neculau, Adrian, Viaţa cotidiană în comunism, Polirom, Iaşi, 2004.

31. Negrici, Eugen, Literatura română sub comunism. Proza, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003.

32. Sinopoli, Franca, Migrazione/Letteratura: due proposte d'indagine critica, in F. Argento –P. Cazzola (a cura di), Culture della migrazione. Scrittori, poeti e artisti, Cies, Ferrara 2003.

33. Șerban, Monica, Migraţie, în Lazăr, Vlăsceanu, Sociologie, Polirom, Iaşi, 2011, pp. 786-839.

34. Tella, Gian Antonio, L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi, Editura Rizzoli, Milano, 2012.

35. Todorov, Tzvetan, Omul dezrădăcinat. Traducere şi prefaţă de Ion Pop, Iaşi, Institutul european, 1999. Versiune originală L'Homme depayse, Paris, Editions du Seuil, 1996.

36. Ţurcanu, Irina, Alia, su un sentiero diverso, romanzo, Editura Seneca, Torino, 2008.

37. La pipa, Mr. Ceb e l'altra, Editura Ciesse, Maserà di Padova (Pd), 2010.

38. La frivolezza del cristallo liquido, Editura Absolutely Free, Roma, 2011.

39. Rigor Artis,Editura Absolutely Free, Roma, 2014.

40. Ritorno a casa. Întoarcerea acasă. Un'antologia bilingue a cura di: Irina Ţurcanu, Ciesse Edizioni, Milano, 2013.

41. Ulici, Laurenţiu, Tupan, Marius, Intalnirea scriitorilor romani din intreaga lume, Neptun, 5-10 iunie 1995: comunicări, interviuri, opinii, Bucureşti, Uniunea Scriitorilor prin Fundaţia Luceafărul, 1995.

42. Vietti, Francesco, Portis, Lucia, Ferrero, Laura şi Pavan, Aldo, Il paese delle badanti.Una migrazione silenziosa, Società Editrice Internazionale – Torino, 2012.

43. Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, Dicţionarul scriitorilor români, Editura Albatros, Bucureşti, 2001.

44. Zanfrini, Laura, Sociologia delle migrazioni, Editura Laterza, Bari, 2007.

În reviste:

1. Diminescu, Diana, „Deplasările oşenilor în străinătate, un nou model de migraţie", Revista de cercetări sociale, 1996, 2.

2. Sandu, Dumitru, Migraţia circulatorie ca strategie de viaţă, în „Sociologie Românească", 2002.

3. Iurili, Aurelia, „Migrazioni, isole linguistiche e poeti", în „Athanor" Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura, anno XIX, nuova serie, Nr. 12, 2008 – 2009.

4. „Sull'emigrazione. Lettera a Francesca", în Enkomion. Storia letteratura e arte, settembrie 2011, anno 1, Nr. 1, 2011.

5. „Le «parole» delle emigrate: lingua e affettività. Il mostro che mangia i figli", Nuova Puglia Emigrazione, anno 5, Nr. 4, 2011.

Bibliografie electronică:

1. Associazione per i diritti degli utenti e consumatori, Stranieri in Italia. I dati dell'Istat în „immigrazione.aduc.it",<http://www.aduc.it/notizia/stranieri+italia+dati+dell+istat_128650.php>, accesat la 12 martie 2014, ora 12,30.

2. Barindi, Mauro, Daniel Vighi e «Il sex-appeal delle missionarie». Frammento di romanzo, traduzione di Valentina Elia, Orizzonti culturali italo-romeni. Orizonturi culturale italo-române. Rivista interculturale bilingue, anno IV, 3 marzo 2014. <http://www.orizzonticulturali.it/it_interventi_Daniel-Vighi.html>, accesat 20 martie 2014, ora 18,45.

3. Bruno, Alessandra, Percorsi nella letteratura migrante VI, în „Lingua Nostra, e Oltre", Anno 3-69. http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Gofetto_69_71.pdf.>, accesat 3/06/2015, ora 17,20.

4. Cingolani, Pietro, Romeni d'Italia. L'anticipazione în „La comunità romena in Italia", http://www.romeninitalia.com/2009/03/romeni-ditalia-di-pietro-cingolani.html>, accesat la 20 ianuarie 2014, ora 16,30.

5. Da Marginea a Torino: dibattito sull'emigrazione dei rumeni in Italia în FIRI. Forum degli intellettuali romeni d'Italia, <http://firiweb.wordpress.com/tag/pietro-cingolani-romeni-ditalia/#>, accesat la 11 martie 2014, ora 17,00.

6. Diculescu, Luiza, „Violenza sulle donne: «Vacanza angelica» dai sapori di un amore demoniaco", Orizzonti culturali italo-romeni. Orizonturi culturale italo-române. Rivista interculturale bilingue, anno IV, Nr. 7, luglio 2014, <http://www.orizzonticulturali.it/it_interventi_Luiza-Diculescu.html>, accesat la 10 iulie 2014, ora 19,23.

7. Finocchi, Daniela, „Includere, escludere.La voce delle donne", El-Ghibli, Anno 10, numero 42

8. December,2013,<http://archivio.elghibli.org/index%3Fid=1&issue=10_42&section=6&index_pos=7.html>, accesat 14/08/2015, ora 19,43.

9. Golfetto, Daniela, „Scrittura migrante, scrittura creativa" în Lingua Nostra, e Oltre, Anno 3,

Numero3<71,<http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Gofetto_69_71.pdf> (accesat 14/07/2015, ora 20, 19).

10. Immigrazione Oggi, „Mobiltà in aumento dall'Italia verso la Romania", Orizzonti culturali italo-romeni. Orizonturi culturale italo-române. Rivista interculturale bilingue, anno III, Nr. 2 febbraio 2013, <http://firiweb.wordpress.com/2013/02/15/mobilita-in-aumento-dallitalia-verso-la-romania/>, accesat la 22 februarie 2014, ora 20,15.

11. Liborio, Francesca Paola, Khaoula e le pagine migranti, <http://badigit.comune.bologna.it/ibb/Khaoula/archivio/khaoula-e-le-pagine-migranti.pdf>, accesat 10/06/2015, ora 18,13.

12. Migraţia economică a românilor: 1990-2006, Bucureşti, SOROS, document electronic, <http://www.soros.ro/ro/program_articol.php?articol=34#>, accesat la 20 martie 2014, ora 15,00.

13. Sinopoli, Franca, „Prime linee di tendenza della critica sulla letteratura della migrazione in Italia (1991-2003). <http://download.springer.com/static/pdf/977/art%253A10.1023%252FB%253ANEOH.0000029063.32938.bf.pdf?originUrl=http%3A%2F%2Flink.springe>,accesat 27/07/2015, ora 14,00.

14. Rainieri, Laura, „Dalla Romania senza amore», il romanzo di Anca Martinas", Orizzonti culturali italo-romeni. Orizonturi culturale italo-romane. Rivista interculturale bilingue, anno IV, Nr. 4, aprile 2014, <http://www.orizzonticulturali.it/it_recensioni_Laura-Rainieri.html>, accesat la 6 iulie 2014, ora 14,15.

THE SHADOW. THE LIMIT AND THE LIMITLESS OF THE CREATOR

Liliana Gabriela Voș
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Centre

Abstract: The aim of the study is to explore the limit and the limitless of the Creator as concepts those reveals potentialities of being contained by The Shadow, as part of The Self that generates identity and alterity. The context of this study is Valeriu Anania's drama „Meșterul Manole", where the approach is a hermeneutics one, but the intention is to extend the analysis towards an interdisciplinary approach due to the multiple ways that identity and alterity reveals on the background of the creation. We wish to draw attention to the mythical-symbolic elements that catalyzes the relation between the creator and his creation, as alternating light and shadow, Apollonian and Dionysian in a World of correlations, a world that contains same I-You, I and The Other. The drama is a space where the antinomies: light/darkness, diurnal/nocturnal, real/transcendental are bringing the imaginary and objectivity into a manageable collaboration that resonate a sense of reality in order to make seen the unseen and where The Shadow is revealed as a partner for every character that oblige to confrunt The Self.

Keywords: myth, shadow, creator, alterity, hermeneutics

Dezmărginirea lumii a făcut posibilă descoperirea Celuilalt în numeroasele sale fațete, iar *dezvrăjirea lumii*, prin opacizarea invizibilului, în contextul unei societăți pluraliste, determină o „reprivire" a Sinelui de pe un alt nivel al spiralei drumului existențial; redescoperirea Invizibilului se constituie ca o arheologie salvatoare a Sinelui. „Meșterul Manole", poemul dramatic scris în minte de Valeriu Anania (1921-2011) în timpul detenției și publicat în anul 1968 la Editura pentru literatură, București, investighează misterul mitului creației printr-o metodă proprie: „teoria umbrei", cum o numește Mircea Ghițulescu, dar care nu se rezumă la a fi doar o teorie estetică, după cum observă acesta, ci o decopertare a mitului, o revelare a arhetipurilor, acțiune ce aduce imaginarul și obiectivul într-o relație flexibilă ce rezonează într-un sens al realității prin care invizibilul devine vizibil, astfel că Umbra apare ca partenerul ce obligă fiecare personaj să se confrunte cu Sinele. Punerea în scenă a textului dramatic asigură potențarea sensurilor noi pe care autorul le propune, premiera absolută a piesei

având loc în 30 martie 1969 la Teatrul „Alexandru Davila" din Pitești, în regia Mariettei Sadova.

„Orice întemeietor caută temeiul. Pe el pune temelia"[1] spune Anania prin întreaga sa operă și viață, accentul fiind pus pe căutarea Sinelui într-o aventuroasă confruntare cu toate contrariile și armonizarea lor, prin parcurgerea drumului existențial, fie ca neinițiat în demersul întemeierii, fie ca „străin" întru devenire, fie ca androgin întru întregire ca Unul, ipostaze ale lui Manole, alterități profilate pe dorința metafizică ce deschide dimensiunea verticalității, a Invizibilului. Drama „Meșterul Manole", transpunere în fapt de teatru a adevărului ascuns în mituri, fără demitizări sau reinterpretări contemporane, reprezintă nu doar o aducere la lumină a sensurilor originare a mitului creației și creatorului, dar și o imersiune auctorială în lumea stihială a Sinelui, ceea ce impune o abordare hermeneutică a schemei narative.

„Arhetip al arhetipurilor", cum îl numește Vasile Dem. Zamfirescu, Sinele se manifestă printr-o mare diversitate de simboluri la nivelul conștientului, simboluri ce răspund nevoii de a descifra cele mai profunde aspecte ale realității și a cărui actualizare „se află în relație cu tensiunile și alternanțele vieții sociale, în ultimă instanță cu ritmurile cosmice"[2]; simbolul reprezintă unicul liant între inconștientul colectiv și conștient. Parcursul inițiatic pe axa Eu-Sine constituie rama confruntărilor liminale ale creatorului căruia simbolul Sinelui i se revelează în imaginea din umbra Lunii „peste icoana femeii și pruncului se înfiripă și capătă miez vedenia viitoarei biserici de la Argeș, privită dinspre răsărit, înaltă, zveltă, cu turlele cele mici răsucite-n văzduh"[3]. Umbra, alternanță a luminii și întunericului, nu este doar o imagine a sufletului, un dublu al omului, ci își continuă existența și după moartea materială, proiecție a formei ce determină limitările ființei, din punct de vedere filosofic, un „alter ego al individului", în viziunea lui Lacan, ce ocultează lumina, revelând-o.

Acest rol revelator al mitului, ca depozitar al bazinului semantic al omenirii, este potențat de caracterul obiectiv al inconștientului colectiv ce rezultă din faptul că elementele sale constitutive n-au fost niciodată în conștiința individului, în timp ce inconștientul personal este depozitar al conținuturilor care au fost cunoscute cândva pe parcursul istoric. „Mitul și metafora sînt vehiculele – conștiente și inconștiente - ale tuturor pornirilor creatoare, ale tuturor solicitărilor expresive pe care arta le-a transmis întotdeauna și care constituie cel mai

[1] Valeriu, Anania, *Amintirile peregrinului apter*, Editura Paralela 45, Pitești-Brașov-București-Cluj-napoca, 2000, p. 41
[2] Mircea, Eliade, *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 31
[3] Valeriu, Anania, *OPERA LITERARĂ V, TEATRU, VOL.1, MIORIȚA, MEȘTERUL MANOLE,* Cronologia Ștefan Iloaie, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2007, p. 292

original și autonom patrimoniu al oricărei culturi omenești”[4], iar evidențierea acestor repere permite stabilirea echivalenței inconștientului colectiv cu spiritul, iar a inconștientului personal, prin caracterul său subiectiv, cu sufletul. Potențialitățile psihice ale individului se integrează armonic arhetipului Sinelui, iar singura formă prin care aceste conținuturi incognoscibile se pot manifesta la nivelul conștientului, este simbolul.

Problematica Umbrei ca arhetip al Sinelui, așa cum apare în poemul dramatic la Valeriu Anania, impune abordarea psihanalitică a lui Carl Gustav Jung, conform căreia inconștientul colectiv, cu structurile sale fundamentale, arhetipurile, sunt identificate ca: „*persona* sau ‹‹arhetipul social››, fragment din psihicul colectiv suprapus psihicului individual; *umbra* sau partea negativă a oricărei personalități umane; *anima* sau dimensiunea feminină inconștientă din psihicul fiecărui bărbat; *animus*, pandantul animei la nivelul psihicului feminin”[5] etc. Arhetipul Sinelui, arhetip central, imanent și transcendent, este un paradox, după cum susține Jung, întrucât realizarea Sinelui înseamnă suspendarea contrariilor ceea ce se traduce printr-un conflict fundamental, omul se recunoaște ca dualitate în Unul, cheie a atingerii Centrului, în percepție eliadesciană, cheie descoperită de Manole abia după trecerea dincolo de limită, dincolo de suprapunerea tuturor Umbrelor, „cheia nu e doar socoată:/ E ști’nță și nești’nță, gând-ne-gând/ Și număr fără număr...”[6], acolo unde devine „pasărea-suflet”, simbol al trecerii în *Lumea de dincolo*.

Introducerea Femeii, a lui Safirin și a Iovancei, pe lângă personajele canonice, demonstrează tocmai această glisare spre auctorial, spre incursiunea în propriul Sine printr-un proces de trecere a „pragurilor” impuse de situațiile liminale[7]: confruntarea cu Erosul „Pe creșterile umbrei... Ce ciudat e/ Că dragostea se-adeverește-ntreagă/ Și-n împliniri, și-n goluri”[8], cu eresurile - credințele în vechile legi păgâne „Cu umbre, cu năluci, cu dracii goi/ Ai sfintelor eresuri!”[9] ce se insinuează ca sceptre ale vinovăției ce-și cer sacrificiul pentru împlinirea zidirii, mai mult, confruntarea cu dublul său, Safirin, Celălalt creator, un Altul care ar putea fi tot Manole sau, mai bine spus, însuși Anania, dar oricare altul ar fi, apare obligativitatea de a se înfrunta cu destinul. „Unica măsură comună a destinelor și a maladiilor

[4] Gillo, Dorfles, *Estetica mitului (De la Vico la Wittgenstein)*, În românește de SANDA ȘORA, Cuvînt înainte de VERA CĂLIN, Editura Univers, București, 1975, p.35
[5] Vasile Dem., Zamfirescu, în *Arhetipul sinelui și simbolurile sale*, în C. G. Jung, *OPERE COMPLETE 9*, AION, *CONTRIBUȚII LA SIMBOLISTICA SINELUI*, Traducere din limba germană de **Daniela Ștefănescu**, Cuvânt înainte de **Vasile Dem. Zamfirescu**, Editura Trei,, București, 2005, p.8
[6] Valeriu, Anania, *OPERA LITERARĂ V, TEATRU, VOL.1, MIORIȚA, MEȘTERUL MANOLE*, ed.cit., p.361
[7] Conform teoriei lui Arnold Van Gennep, în *Riturile de trecere*, Editura POLIROM, Iași, 1996
[8]Valeriu, Anania, *OPERA LITERARĂ V, TEATRU, VOL.1, MIORIȚA, MEȘTERUL MANOLE*, ed.cit., p.350
[9] *Ibidem*, p.272

de destin este libertatea. Dar tocmai pentru că libertatea e nemăsurabilă și este, în chiar esența ei, ne-măsură, o ‹‹știință›› a umanului nu poate fi mai mult (și nici mai puțin) decât logica fugii libere și necuantificabile în teritoriul fără sfârșit al limitelor de depășit și de atins”[10], situație în care se plasează rând pe rând toate personajele, obligate la confruntarea cu prototipul – Umbra, al cărei rol, la nivelul textului dramatic, este acela de unificare a tuturor avatarurilor.

Femeia, „îmbrăcată-n cenușiu”, simbol al haosului primordial din care țâșnește lumina, apare ca instanță moralizatoare ce anunță păcatul, anticipând dramatismul creatorului prins între propriile limite și ilimatare: „(...)... Care-mi poate fi/ Păcatul?: îndrăzneala de-a zidi/ Fără să cred, sau umbra-nchisă-n zid?”[11]. soluția vine de la vechile eresuri, înțelepciunea ancestrală conservată de tradiție, pe care cei nouă meșteri, cifra nouă simbolizând perfecțiunea, desăvârșirea unei creații, dar și totalitatea celor trei lumi: „Din umbre ne crescu lumina...”[12] Nivelurile de manifestare ale Umbrei, personal, cultural și arhetipal, se întrepătrund în țesătura universurilor, simbolizate de ghemul, mototol de hârtie găsit de Iovanca, cu trimitere la lumile posibile, adevăr pe care strămoșii îl cunoșteau dinaintea fizicii cuantice, a Teoriei M a spațiului unsprezece-dimensional, teorie care probabil se va situa la un moment dat pe poziția de a explica ceea ce omul, dintotdeauna, doar intuiește.

Planul creației, așa cum observă Iovanca, „Atâta vreme cât un plan e ghem,/ Un altul nou pândește în blestem”[13] ascunde necunoscute gata oricând să invadeze lumea realului, între imaginar și real hotarul fiind flexibil. Dorința de „veșnicie” a Iovancei i se împlinește în clipa în care Safirin, în lumina asfințitului, îi prinde Umbra pe pânza viitoarei icoane, gest cu dublă semnificație: „Începutul” așa cum îi spune Safirin, e atât începutul uciderii „fiarei” Erosului ce-l macină pe călugăr, dar și Începutul al cărui simbol este haosul primordial, reprezentat arhetipal prin Umbră. Toți cei implicați în creație trebuie să respecte „legea, cu gustul ei amar:/ Când firea izvodește frumosul măiestrit,/ E osândit izvodul să piară-n ce-a rodit”[14], asemenea Creatorului primordial care prin sacrificiu a dat naștere lumilor. Legea revine ca laitmotiv pe întregul parcurs al dramei, fiind invocată de toți, premisă a totalizării energiilor pentru a impune o spațio-temporalitate a ritualizării, semn al sacrului necesar actului creator. Onomastica utilizată de Anania se suprapune de altfel unui ritm al ritualității, aspect ce poate constitui o

[10] Gabriel, Liiceanu, *Despre limită*, Editura Humanitas, București, 1994, p.43
[11] Valeriu, Anania, *OPERA LITERARĂ V, TEATRU, VOL.1, MIORIȚA, MEȘTERUL MANOLE*, ed.cit., p. 270-271
[12] *Ibidem*, p.282
[13] Valeriu, Anania, *OPERA LITERARĂ V, TEATRU, VOL.1, MIORIȚA, MEȘTERUL MANOLE*, ed.cit., p. 288
[14] *Ibidem*, p. 291

nouă temă de cercetare. Numele Safirin, a cărui proveniență - în greacă, safir, *sapheiros* iar în ebraică *sappir*, înseamnă „cel mai frumos lucru" – traduce statutul celui care-l poartă, ca om al luminii divine, dar care, sub presiunea Umbrei este copleșit de păcatul îndoielii, cînd constată că „(...) mai slobod este omul urmărit de umbra lui,/ Decât cel ce-aleargă-ntr-una să și-o prindă"[15], cuprins de „patimi diavolești" nu are altă scăpare decât calea peregrinului în căutarea liniștii, a echilibrului ce poate fi dat doar de regăsirea Sinelui ca Unul.

Celălalt creator, Manole, prins în alternanța iubire/ patimă a creației, trece de la siguranța științei la nesiguranța indusă de eresuri „(...) Ce-i umbra?: nici făptură/ Și nici închipuire; dar îi face/ Închipuirii trup.../(...) Și dacă zace/ Aici o taină-nfricoșată?"[16] a căror prezență, acceptată de toți ceilalți, se insinuează ca o altă realitate la care accesul se poate face doar prin jertfă; dar jertfa nu e totală până când nu absoarbe în ea toate limitele, aruncând creatorul dincolo de Umbră, experimentând ilimitarea conștientizării și asumării Unului. Spectrul strămoșilor din veac, de la care s-au păstrat legile, este omniprezent prin Femeia – purtătoare a păsării suflet, simbol mitic al legăturii între cele trei Lumi: *Lumea neagră, Lumea albă* și *Lumea de dincolo, mama htonică,* arhetip al Sinelui, ce vede zbaterea creației, prin semnele ce înfierează fiecare meșter: „nesomn, neodihnă, necântec, nepace"; piatra „nu cântă" încă pentru că „O umbră furată și-n zid ferecată/ La ea-și cheamă trupul odată și-odată./ Cum trup fără umbră nu poate via,/ Nici umbra nu-i vie pân' trupul și-l bea./ (...) În pasărea-suflet doar sufletu-i viu."[17]; semnele angajează motivul jertfei creatoare ca premisă a tragicului absolut ca mod ontologic al condiției umane. Revenirea ritualică a Femeii în spațiul scenic, potențează Umbra ca archaeu, omul veșnic, dublul metafizic al eului, iar această prezență în șirul personajelor creează senzația unei atemporalități care se întinde și peste creație, „actul prin care, din zgomot și tăcere, se încheagă vorbirea"[18], conjuncție ce asigură autenticitatea, mai mult, perenitatea operei.

Conștientizarea inconștientului personal, ca integrare a *Umbrei* totalității Sinelui, reprezintă prima etapă a cunoașterii *animei* și *animusului*; cunoașterea de sine se poate realiza doar în contextul unei relații, prin alteritate, zonă a eficienței proiecțiilor revelatoare: *umbra* cu un vizavi, iar *animus* și *anima*, cu sexul opus, în psihanaliza jungiană. Treimea transcendentă astfel constituită în om are nevoie de un al patrulea element pentru a se constitui ca totalitate și

[15] *Ibidem*, p. 315
[16] *Ibidem*, p. 368
[17] *Ibidem*, p.329
[18] Victor Ieronim, Stoichiță, *Creatorul și umbra lui*, Ediția a doua, Editura Humanitas, București, 2007, p. 319

anume, la bărbat avem arhetipul *bătrânului înțelept* sau *arhetipul sensului* iar la femeie, *mama htonică*. În acest mod schema Sinelui este completă prin arhetipul numit de Jung *cuaternio al căsătoriei*, jumătate imanent și jumătate transcendent. Înțelegerea lor cea mai grăitoare se poate realiza în studiul miturilor care conservă arhetipurile în imaginarul colectiv prin personaje ce întruchipează atât *anima,* corespondent al Erosului matern - element care unește, cât și *animusul* ce corespunde Logosului patern - element cognitiv și de diferențiere, dar și *bătrânul înțelept* și *mama htonică*. Schema textului dramatic Meșterul Manole se suprapune peste cea a tragediilor grecești, unde „actorul" Manole spune povestea eroului, purtând rând pe rând toate măștile auctoriale în timp ce „corul" se constituie ca șiruri de *anima* și *animus*, a căror natură este duală, la fel ca și cea a Umbrei, întruchipată de Femeia –purtătoare a păsării-suflet, fiecare cu statut de parte, ca element al șirului, dar și de întreg, ca izvor al șirului.

Mitanaliza jungiană permite decelarea legilor înscrise în mit, a căror perenitate este asigurată de funcțiile inconștientului colectiv care conservă arhetipurile a căror existență este apriorică; între acestea, arhetipul care afectează frecvent Eul la modul cel mai intens, Umbra, este „(...) o problemă morală care reprezintă o provocare la adresa întregului personalității Eului, căci nimeni nu poate să realizeze umbra fără o risipă considerabilă de decizie morală, o dată ce la această realizare este vorba de recunoaște că aspectele sumbre ale personalității există cu adevărat"[19]. Cuplurile Manole-Simina, Safirin-Iovanca, modele ale androginității sunt animate de o forță centripetă printr-o mișcare în spirală dublă între eu și dublu a cărei miză este refacerea totalității, atingerea Centrului prin reintegrarea alter-ului, cele două cupluri fiind imagini în oglindă. Începutul șirului are loc în clipa în care a făcut natura obiect al dominației sale, propunându-se pe sine ca scop, când omul a ieșit din condiția de lucruri și, devenit activ prin ordonarea microcosmosului, după aceleași legi ca ale macrocosmosului, legi înscrise în mit, observă că „orice realitate vie purcede din simbol și se resoarbe în simbol"[20], constată dualitatea Lumii – sacru și profan - și devine creator cu toată complexitatea pe care o presupune acest termen: „creația nu poate fi niciodată creatoare dacă nu va ajunge să absoarbă într-însa toate fenomenele cu putință. Și, mai ales, însăși antiteza ei"[21]. Opera sa definește și determină *cercul umanității*, cum îl numește Cassirer în al său *Eseu despre om,* cu cele șase sectoare: limbajul, mitul, religia, arta, știința, istoria, sectoare ce se constituie în tot atâtea episoade ale

[19] C. G. Jung, *OPERE COMPLETE 9, AION, CONTRIBUȚII LA SIMBOLISTICA SINELUI*, ed. cit., p.20
[20] Valeriu, Anania, *Amintirile peregrinului apter*, Editura Paralela 45, Pitești-Brașov-București-Cluj-napoca, 2000, p.122
[21] Arnold J., Toynbee, *Studiu asupra istorie*i, Editura Humanitas, București, 1997, p.741

confruntării Meșterului Manole cu Sinele. Jung observă de altfel că „Cine se îndreaptă spre sine însuși riscă să se întâlnească cu sine însuși”[22], mister ce i se revelează creatorului odată cu nevoia de formă, cu apolinia în viziune nietzscheană, semn al „Unului Originar (das Ur-Eine)”.

Remarcabil este modul în care-și începe Anania poemul dramatic „Mă uit, smerit, în leagăn. Nu-nțeleg:/ Întreg aici, dincoace sunt întreg”, pornind de la copilul, „copilul divin” în accepția jungiană, care nu este altceva decât simbolul unității, *imago Dei*, primul mister din lungul șir de confruntări a lui Manole: creatorul divin versus creatorul uman, dar și primul reper al limitei care reprezintă deschiderea spre Ființă, mai mult, așa cum observă Liiceanu în studiul său despre limită, „orice act de demiurgie este o configuratio, o instaurare de limite modelatoare. Creația este un vast scenariu peratologic animat de voința divină a limitării”[23], act mitic a cărui realizare, potrivit legilor ancestrale, cere un sacrificiu. Revelarea misterului vieții, secvență de final a dramei lui Anania, între Safirin-zugravul și Manole, unifică toate avatarurile, contrariile „personajelor-Eu”, incluzându-l și pe cel auctorial, prin invocarea limitelor „La pragul meu, la pragul tău, trăiește”[24] și a sintezei întregului poem dramatic rostită de Manole în cinci versuri: „Cei fără trup n-au umbră; aripi au./ Și le-am furat. Și iată,-n umbră stau/ Înfășurat ca-n zidul alor mei./ Că toată umbra-și cheamă trupul ei./ (*Străluminat*) E-atât de cald!... Nimic nu mi-e străin...”[25], revelare ce echivalează cu întoarcerea acasă, refacerea lui *Anthropos,* proces de cunoaștere, de închidere a *Ouroboros*-ului, „simbol (...) al naturii precum și al ‹‹artei››”[26] , simbolul alchimic al *apokatastasis,* starea totalității inițiale, stare atinsă de Manole când rostește ultimele sale cuvinte, „Săvârșitu-s-a. Amin!”, ca o anamneză a întregului său drum inițiatic. „Săvârșitu-s-a” Manolaș, pruncul de care abia acum își amintește, când ieșit din starea „diabolică” a creației e „străluminat”, „săvârșitu-s-a” sacrificiul – păcatul zidirii, „săvârșitu-s-a” zidirea, „săvârșitu-s-a” desăvârșirea de a deveni una cu Sinele.

Ideea arhaică a „morții creatoare”, cum o numește Eliade, întâlnită atât la români, cât și la popoarele din sud-estul Europei, conservată de mitul creației, se constituie ca imagine a destinului, a parcurgerii „drumului spre Centru”, a refacerii unității primordiale prin atingerea Sinelui simbolizată de zborul manolescian cu aripi „furate” ale îngerilor. Poemul dramatic „Meșterul Manole” al lui Valeriu Anania detectează structura simbolică de adâncime a mitului

[22] C.G.Jung, *Opere complete 1 Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2003, p. 29
[23] Gabriel, Liiceanu, *op. cit*., p. 105
[24] Valeriu Anania, *OPERA LITERARĂ V, TEATRU, VOL.1, MIORIȚA, MEȘTERUL MANOLE*, ed.cit., p. 425
[25] *Ibidem*, p. 425
[26] C. G. Jung, *OPERE COMPLETE 9, AION, CONTRIBUȚII LA SIMBOLISTICA SINELUI*, ed. cit., p. 297

estetic românesc, a cărui abordare hermeneutică prin metoda psihanalizei jungiene ce aduce la suprafață sensuri noi ale „lumii transpersonale a simbolurilor", cum o numește Culianu, demonstrând constanța arhetipurilor ca repere transcendentale conservate și transmise prin actul „povestirii" miturilor. Prin Manole, Anania își oferă umanității crezul: „Pământu-i/ Al celor ce au aripi!... Zburați!"[27], simbol al ascensiunii, dimensiune profundă a spiritualității universale din toate timpurile.

Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Excelență interdisciplinară în cercetarea științifică doctorală din România – EXCELLENTIA" cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/187/1.5/S/155425.

BIBLIOGRAFIE

1. Anania, Valeriu, Amintirile peregrinului apter, Editura Paralela 45, Pitești-Brașov-București-Cluj-napoca, 2000
2. Anania, Valeriu, OPERA LITERARĂ V, TEATRU, VOL.1, MIORIȚA, MEȘTERUL MANOLE, Cronologia Ștefan Iloaie, Editura LIMES, Cluj-Napoca, 2007
3. Dorfles, Gillo, Estetica mitului (De la Vico la Wittgenstein), În românește de SANDA ȘORA, Cuvînt înainte de VERA CĂLIN, Editura Univers, București, 1975
4. Eliade, Mircea, Imagini și simboluri, Editura Humanitas, București, 1994
5. Jung, Carl Gustav, Opere complete 1 Arhetipurile și inconștientul colectiv, Traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2003
6. Jung, Carl Gustav, OPERE COMPLETE 9, AION, CONTRIBUȚII LA SIMBOLISTICA SINELUI, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Cuvânt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2005
7. Liiceanu, Gabriel, Despre limită, Editura Humanitas, București, 1994
8. Stoichiță, Victor Ieronim, Creatorul și umbra lui, Ediția a doua, Editura Humanitas, București, 2007
9. Toynbee, Arnold J., Studiu asupra istoriei, Traducere de Dan A.Lăzărescu, Editura Humanitas, București, 1997

[27] Valeriu Anania, *OPERA LITERARĂ V, TEATRU, VOL.1, MIORIȚA, MEȘTERUL MANOLE*, ed.cit., p. 424

THE PRINTING HOUSE OF THE CLUJ ORTHODOX EPARCHY – CENTRE OF THE POPULAR LITERATURE DURING THE INTERWAR PERIOD

Antonina Silvia Frandeș (Andone)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Rezumat:Articolul prezintă Tipografia Eparhiei Ortodoxe Cluj din perspectiva rolului pe care l-a jucat în promovarea literaturii de popularizare în perioada interbelică.Apariţia Calendarului „Clujul românesc" (publicaţia anuală dedicată maselor largi de cititori - în special celor de la sate), a premers Tipografiei, înfiinţată în anul 1925 de Episcopul Nicolae Ivan. Până la data înfiinţării centrului tipografic, Calendarul a apărut la editura „Cartea românească" S.A. Cluj. Prin intermediul acestei publicaţii, Biserica Ortodoxă a desfăşurat o activitate de culturalizare a maselor, conjugată cu educarea propriilor credincioşi în spiritul ideologiei creştin-ortodoxe.

Abstract: The article presents The Orthodox Diocesan Printing House in Cluj from the perspective of its role in spreadig the literature for masses in the inter-war period. „Clujul românesc"Calendar (yearly publication dedicated to the entire reading public - especially to those in the villages), appeared before the typography, which was set up in 1925 by the Bishop Nicolae Ivan. Up to this point the Calendar was printed by „Cartea românescă" Publishing House in Cluj.With the help of this publication The Orthodox Church supported the dissemination of culture among masses and at, the same time, offered its own believers an education based on the Christian-orthodox principles.

Keywords: inter-war period, printing house, orthodox calendars, literature for masses, moral profile.

Tipografia Eparhiei Ortodoxe Cluj prezintă interes din perspectiva rolului pe care l-a jucat în promovarea literaturii de popularizare în perioada interbelică. *Calendarul „Clujul românesc"* (publicaţia anuală dedicată maselor largi de cititori - în special celor de la sate), a premers Tipografiei. Până la data înfiinţării centrului tipografic, *Calendarul* a apărut la editura „Cartea românească" S.A. Cluj.

Apariţia Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Cluj se datorează întreprinderilor prolifice ale episcopului Nicolae Ivan, iniţiatorul reînfiinţării Episcopiei Vadului, Feleacului şi Clujului în

anul 1921. Pentru a pune bazele tipografiei s-a instituit un fond special – *fondul tipografiei.*[1] Contribuţii băneşti în acest scop au avut nu doar structurile din subordinea Episcopiei, ci şi unele instituţii publice şi persoane private. *Consistoriul Eparhial Cluj* a emis Ordinul 3979/1922[2] prin care solicita organizarea unor colecte în protopopiate. Multitudinea de documente (adrese oficiale, liste cu donaţii, rapoarte ale protopopiatelor), referitoare la colectarea de fonduri pentru noua tipografie episcopală, aduce dovada susţinerii acestui demers, ca ecou al devotamentului şi implicării cu trup şi suflet a Episcopului Nicolae Ivan în viaţa nou înfiinţatei eparhii. Dintre insituţiile contribuabile amintim: *Dacia-România – societate generală de asigurare, Banca Naţională a României – sucursalele Tg. Mureş şi Bucureşti, Banca Marmorosch Blank Bucureşti, Casa de păstrare Sălişte, Banca Albina Sibiu, Banca Generală Bucureşti, Banca Centrală, Banca Agrară* şi multe altele.[3]

Ţăranii însă, prea săraci pentru a sprijini cultura, nu erau receptivi la aceste cereri. Preotul Aurel Monda de la Parohia Borgobistriţa îl înştiinţa pe protopopul zonei despre reacţiile sătenilor la *Cercularul 416/1922:* „Colectă nu se poate face în comună, deoarece oamenii nu voesc să contribue nemic, zicând că au ei destule greutăţi de suportat”.[4] Totuşi preotul local, înţelegând importanţa înfiinţării unui centru tipografic, se învoieşte a i se trage din salariu suma de 100 lei în contul tipografiei. Asemenea lui au procedat şi alte persoane din cuprinsul eparhiei, în special preoţi şi profesori. O listă a contribuabililor cuprinde pe o parte din donatorii din tractul protopresbiteral Târgu Mureş, mai precis din Tg.Mureş, Berghia, Band, Nazna, Mureşeni, Moreşti, Deag, Oarba de Mureş, Cerghidul Mare, Corunca ş.a.[5]Acestora li se alătură cei din protopopiatele Huedin, Baia de Arieş, Aiud, Câmpeni, Alba Iulia, Bistriţa, Lupşa, Reghin, Turda, Murăş Ludoş şi Unguraş.[6]

Apelurile de sprijin au fost lansate şi către autorităţi.Într-o primă fază Ministerul Comunicaţiilor emite o Ordonanţă de plată în valoare de 3000 lei în *Fondul Tipografiei* [7]dar ulterior Ministerul Cultelor şi Artelor îi înştiinţează de lipsa prevederilor bugetare pentru această întreprindere [8].

[1] Arhiva Centrului Eparhial Cluj (ACEC), 1246,V, 109/919, *Fond pentru Tipografia diecezană.*
[2] ACEC,2022, V, 551/920, *Fondul Tipografiei.*
[3] Idem
[4] ACEC,3010, V,551/921,*Colectă pentru Tipografia diecezană.*
[5] Idem
[6] Idem
[7] ACEC, 2022, V, 551/920, *Fondul Tipografiei.*
[8] Idem .

În urma amplei campanii de strângere de fonduri pentru tipografie, desfăşurate nu doar în eparhie, ci pe întreg cuprinsul ţării, *Sinodul diecezan* reunit în şedinţă la 12/25 aprilie 1922, constata: „rezultatul frumos al acestei colecte care fără stăruinţa P.S. Sale Episcopului Nicolae, nu ar fi dus la rezultat. Raportul prezentat se ia la cunoştinţă şi se autorizează *Consistoriul diecezan* să se îngrijească de instalarea cât mai grabnică a acestei tipografii".[9]

În urma dezbaterilor îndelungi s-a decis ca noua *Tipografie* să fie instalată în Casa Consistoriului de pe strada Iuliu Maniu, nr.31, emiţându-se şi un deviz de transformare a acesteia în acest scop.[10]

Încă înainte de înfiinţarea *Tipografiei, Calendarul „Clujul românesc"* intrase într-un circuit de producţie şi distribuţie bine stabilit. *Tipografia „Cartea Românească"* din Cluj era cea care l-a tipărit începând cu anul 1922. După tipărire calendarele porneau înspre cititori fie prin librării, fie pe calea ierarhiei bisericeşti. Lămuritoare în acest sens sunt circularele emise de *Consistoriul diecezan* către protopopiate şi rapoartele întocmite de protopopi, prin care justificau modul de distribuire a calendarelor.

Dintr-o însemnare[11] aflăm că Eparhia Cluj a primit de la *Tipografia „Cartea Românească"* un număr de 3000 de calendare care urmau să fie trimise cititorilor. Dovezi ale faptului că aceste calendare au ajuns în satele româneşti avem din rapoartele trimise de protopopiatele Reghin (200 exemplare), Cetatea de peatră (Baia 8, Berinţa 7, Borcut 5, Cărpiniş 5, Costeni 5, Cupşeni 5, Curtuiuş 5, Dobric 5, Fânaţe 10, Finteuş 8, Rogoz 9, Rohia 9, Stoiceni 8, Văleni 8 ş.a. însumând 200 exemplare), Huedin (150 exemplare), Alba Iulia (200 exemplare), Târgu Murăş (150 exemplare), Murăş-Ludoş (62 exemplare)[12] ş.a

În procesul de editare a calendarelor intrau şi alte aspecte care ţineau mai degrabă de strategii de marketing şi anume publicarea în paginile calendarelor a anunţurilor publicitare. Beneficiile erau de ambele părţi atâta timp cât anunţurile erau plătite, iar informaţiile publicitare ajungeau la cei cărora le erau destinate. *Consistoriul* era cel care lansa apelul spre diferitele instituţii: „Consistoriul nostru va tipări pe anul 1924 încă un călindar întocmit anume pentru poporul şi intelectualii de pe sate. Dupăce acest călindar va avea un tiraj de cel puţin 10 000 esemplare, credem că vom putea face un bun serviciu dacă veţi publica D-voastră un anunţ în acest călindar. Vă rugăm deci din bună vreme să binevoiţi a ne onora cu inserarea unui anunţ

[9] ACEC,42, II, 551/920, *Fondul Tipografiei*.
[10] ACEC,5040, V, 623/925, *Deviz şi proiect pentru tipografie*.
[11] ACEC,1616, III, 188/1923, *Calendarul diecezan 1924.*
[12] idem

al firmei D-voastră, socotind o pagină numai cu 500 lei, o jumătate 250 lei şi ¼ pagină 125 lei.Călindarul apare în luna octombrie. Aşteptăm anunţul D-voastră cu observarea că tassa se va solvi după apariţia calendarului."[13] Acest tip de anunţ era lansat anual. Iată cum suna cel pentru *Calendarul din 1931*: „Calendarul apare în zece mii de exemplare, pentru intelectualii şi poporul dela sate, cu Şematismul Eparhiei, cu un bogat cuprins literar şi ilustraţii."[14]

Însă într-un raport al *Tipografiei* referitor la *Calendarul pe anul 1932* se menţionează un număr de 3020 exemplare tipărite (520 cu şematism şi 2500 fără şematism) care urmau a fi distribuite. Tirajul de 10 000 rămânea un deziderat şi o formă de a atrage cât mai multe reclame în paginile calendarelor. De abia în 1942 s-a ajuns la o producţie de 10 000 exemplare[15], iar în 1947 s-a atins cifra de 16 367.[16]

În calendare au apărut ani la rând reclame pentru firme precum : *Institutul de credit şi economii „Albina", Farmacia la „Vulturul alb"Lugoj, Fraţii Bloch (Prima fabrică de veşminte şi obiecte bisericeşti), Laboratorul „Vorel"din Piatra Neamţ, „Vatra" Cluj - Institut de credit şi economii, Friederich Hönig – Turnătorie de clopote, Arad, „Transsylvania" – cea mai veche bancă de asigurare din România Mare, Farmacia „Dávid" Tg.-Mureş,Valer Pascu, Cluj – Import de ceai şi cafea, „Luceafărul" Cluj – papetărie, confecţionare de registre - caete şi legătorie de cărţi, Banca Victoria – Societate Anonimă Arad etc.*

Din raportul[17] referitor la vânzarea *Calendarul pe anul 1924*, constatăm că s-a încasat suma de 28 733 lei, banii provenind în cea mai mare parte de la preoţi (16 914 lei), protopopi (8194 lei) iar restul din anunţuri (3625 lei). Ni se confirmă încă o dată faptul că aceste calendare îşi găseau locul într-o proporţie covârşitoare în satele transilvane, căci parohiile erau preponderent rurale. Numărul infim de calendare (10 exemplare) trimise spre desfacere *Librăriei diecezane*[18] dovedeşte că nu aceasta era piaţa principală de desfacere, calendarele fiind prezente în librărie precum alte titluri de carte sau broşuri religioase. În schimb altor librării precum *Librăria A.Anca, Cartea Românească* sau *Librăria Ardealul,* toate din Cluj, li se trimiteau spre vânzare câte 50 exemplare.

[13] idem
[14] ACEC,4864, III, 489/930, *Calendarul „Clujul românesc" pe 1931.*
[15] ACEC,III, 82/ 941,*Calendarul pe 1942.*
[16] ACEC, III, 53/946, *Calendarul pe 1947.*
[17] ACEC,1616, III, 188/923, *Calendarul diecezan 1924.*
[18] idem

Mai târziu, calendarele nevândute erau predate *Librăriei Eparhiale* spre desfacere. Avem exemplul anului 1933[19] când 73 bucăţi calendare cu şematism şi 572 bucăţi fără şematism au fost repartizate librăriei.

Calendarul „Clujul românesc” a ajuns şi la Sibiu, *Librăria Arhidiecezană* vânzând 6 exemplare din ediţia calendrului pe anul 1923 şi 15 din ediţia pe anul 1924.[20]

În anul 1927 sumele încasate de *Tipografie* din vânzarea calendarelor au ajuns la 66 871 de unde rezultă că tirajul calendarelor a crescut considerabil.[21]

Cu timpul *Calendarul* a câştigat o popularitate tot mai mare. Deducem aceasta din cererile venite din diferite părţi ale ţării pentru a suplimenta comenzile de calendare. Oficiul parohial Luncşoara, jud.Arad, cerea insistent calendare Eparhiei Cluj în anul 1940 : „Vă rugăm să ne trimiteţi prin poştă 50 (adecă cincizeci) bucăţi calendare ortodoxe, din acelea cu material mai bogat....În scopul de a nu se da ocazie altor străini de credinţa noastră, să plaseze alte calendare, Vă rugăm respectuos să ne îndepliniţi rugămintea de urgenţă.”[22] De asemenea Episcopia Oradiei cere pe lângă cele 100 de calendare distribuite: „...avem onoarea a Vă ruga să binevoiţi a ne trimite imediat încă 700 ex. á lei 14 din calendarul eparhial pe anul 1941 fără şematism şi încă 65 ex. á lei 25 din cel cu şematism.”[23] Protopopiatul Unguraş cerea la rândul său un surplus de 50 calendare fără şematism pentru vânzare.[24] Redactorii au venit în întâmpinarea cererilor deja pregătiţi: „Anul acesta am scos un stoc mai mare de calendare ca în anii trecuţi spre a putea pune la mâna enoriaşilor noştrii lectură creştinească şi românească”.[25]

Producţia de calendare ajunsese în 1940 la 3050 (500 cu şematism şi 2550 fără şematism).Iar un *Conspect* cu privire la distribuirea calendarelor pe anul 1941 ne oferă o imagine de ansamblu asupra circulaţiei periodicelor în spaţiul transilvan. Situaţia în protopopiate era următoarea: Bistriţa (20 calendare cu şematism, 150 calendare fără şematism), Cluj (17, 95), Dej (35, 150), Huedin (14, 70), Lăpuş (24, 130), Reghin (29,200), Tg. Mureş (21, 150), Unguraş (26, 178), Baia Mare (- ,100), Satu Mare (8,10), Maramureş (- , 50). A urmat şi o a doua ediţie de calendare fără şematism de care au beneficiat Episcopia Oradiei (700), protopopiatele: Lăpuş (110),Unguraş (100), Bistriţa (30), parohiile Ibăneşti

[19] ACEC, III, 96/932, *Calendarul pe 1933.*
[20] ACEC,1616, III, 188/923, *Calendarul diecezan 1924.*
[21] ACEC, 2166, V/924, *Bilanţul tipografiei.*
[22] ACEC, III, 42/940, *Calendarul pe 1941.*
[23] idem
[24] ACEC, III, 76/939, *Calendarul pe 1940.*
[25] ACEC, III, 42/940, *Calendarul pe 1941.*

(150), Someşeni (10) şi o a treia distribuită masiv în protopopiatele Bistriţa, Cluj, Dej, Lăpuş, Reghin, Baia Mare, Satu Mare (100 exemplare fiecare)[26] precum şi altor doritori în cantităţi mai mici.

Ca o tradiţie *Calendarul „Clujul românesc"* era trimis şi altor instituţii de acelaşi rang ca simbol al legăturilor spirituale şi ca gest diplomatic. Este vorba de Mitropoliile din Sibiu, Bucureşti, Iaşi, Chişinău şi Cernăuţi. Alteori avea loc chiar un schimb de calendare între Eparhia Clujului şi alte episcopii sau mitropolii (Episcopia ortodoxă română Oradea, Arhiepiscopia Ortodoxă Română de Alba Iulia şi Sibiu, Episcopia ortodoxă română a Constanţei, Arhiepiscopia Chişinăului, Episcopia Ortodoxă Română a Caransebeşului). Episcopiei Clujului i s-au oferit prin corespondenţă alte calendare precum cele de la Episcopia Ortodoxă a Romanului, Mitropolia Greco-Catolică Blaj, Episcopia Ortodoxă a Buzăului (calendar de perete), Episcopia Ortodoxă a Huşilor, Mitropolia Ortodoxă Română a Moldovei şi Sucevei, Episcopia Ortodoxă a Maramureşului, Episcopia Ortodoxă Arad, Episcopia Ortodoxă Râmnicu Vâlcea, Episcopia Ortodoxă Galaţi (calendar de perete) sau Episcopia Ortodoxă de la Curtea de Argeş. Calendarele destinate personalităţilor aveau o ţinută grafică superioară, fiind legate „cu table tari"[27] şi denumite *exemplare de onoare*.

Legăturile prin publicaţii erau menţinute şi cu instituţii sau asociaţii laice. Putem menţiona aici faptul că Episcopul Clujului a primit în 1940 *Almanahul „Straja Ţării"*[28] din partea societăţii cu acelaşi nume.

Începând cu 1 ianuarie 1929, *Tipografia Eparhiei Cluj* va trimite cu regularitate *Bibliotecii Consiliului Central* din Bucureşti câte un exemplar din toate cărţile şi broşurile tipărite, deci inclusiv *Calendarul*. De altfel adresa oficială primită de la acest for bucureştean, dorind să sublinieze importanţa constituirii unei colecţii naţionale de periodice, menţionează: „Şi nu va fi lipsit de interes, dacă peste vremi, când unele din publicaţiile actuale, vor fi încetat de mult a mai apare, iar unele din lucrările editate de mult, se vor fi epuizat, aici, în Biblioteca întregii Biserici, care va însemna o mică academie religioasă, se vor păstra pentru totdeauna, toate florile culturale ce cresc în timp, pe ogorul Bisericii, dela cele mai modeste, până la cele mai de seamă."[29] Fragmentul evidenţiază că iniţiatorii acestui proiect au anticipat acum aproape un secol interesul posterităţii pentru producţia de periodice religioase interbelice.

[26] idem
[27] ACEC,7757, III, 489/930, *Calendarul pe 1931*.
[28] ACEC, III, 76/939, *Calendarul pe 1940.*
[29] ACEC, 60, III, 170/928, *Calendarul pe 1929.*

În acelaşi an, 1929, s-a emis o lege pin care Fundaţiunea Universitară „ Regele Ferdinand I" cu sediul în Iaşi era îndreptăţită să primească câte un exemplar din toate publicaţiile care se tipăreau la acea oră în ţară. Drept urmare şi Tipografia Eparhială a primit o cerere[30], iar *Calendarul* a ajuns împreună cu alte publicaţii clujene în biblioteca ieşeană.

Calendarul era aşteptat chiar şi de funcţionarii din Centrul Eparhial.Ţinându-se evidenţa în acest sens, avem *Tabloul calendarelor cu şematism pro 1931 distribuit pentru birouri.* Dintre beneficiari amintim: PSS Episcopul, Directorul Academiei Teologice, Direcţiunea Seminarului, Registru , Arhiva Eparhială, Librăria Eparhială ş.a.

După 1940 în Ardealul de nord, publicarea calendarelor ia amploare, fapt regăsit şi într-o însemnare oficială. Un grup de intelectuali din Oradea au cerut sprijinul Eparhiei Cluj pentru a putea la rândul lor să scoată un calendar pentru ţăranii din regiune[31],opresionaţi nu doar politic ci şi cultural. Eparhia Clujului le-a furnizat toate datele solicitate, în semn de solidaritate naţională şi confesională.

Calendarul a apărut începând cu anii '40 sub o nouă denumire: *Calendarul creştinului de lege răsăriteană.* Nici un document nu aduce vreo lămurire cu privire la acest fapt. Credem totuşi că modificarea a venit pe fondul noului context politic. Sub stăpânirea ungară de bună seamă că o publicaţie purtând numele *Clujul românesc* nu era tolerată sub nici o formă, cu atât mai mult cu cât Clujul a devenit Kolozsvár şi nu mai era deloc românesc.

Preoţii îşi aduceau contribuţia la redactarea calendarelor prin datele care le furnizau anual pentru întocmirea şematismelor.

Din corespondenţa clerului reiese interesul pentru a realiza calendare cât mai atractive pentru masele de cititori şi care să-şi dovedească eficienţa în misiunea cultural-spirituală a Bisericii: „În ce priveşte partea literară aş crede să fie mai variată şi de conţinut religios-moral potrivită şi pentru popor în mijlocul căruia va trebui să-l desfăşurăm cât mai mult pentru propagandă religios-morală-ortodoxă."[32]Administratorul protopopiatului Aiud transmite către *Consistoriul Eparhial* : „..în viitorul calendar partea literară să fie mai bogată"[33] sau cel din Turda: „Alăturat % Vă transpunem Şematizmul comunelor noastre tractuale corectat cu datele actuale – spre întrebuinţare la redactarea Calendarului Diecesan, care veţi binevoi a-l adapta pe viitor şi pentru trebuinţele poporului."[34] Aceste sugestii veneau ca urmare a Ordinului

[30] idem
[31] idem
[32] Protopopul Zaharia Marcu al tractului Cetatea de peatră în ACEC, 835, II, 109/ 923, *Publicarea unui şematism.*
[33] ACEC, 835, II, 109/ 923, *Publicarea unui şematism.*
[34] ACEC, 835, II, 109/ 923, *Publicarea unui şematism.*

Veneratului Consistor nr.1616/1923[35] prin care nu se solicitau doar datele statistice pentru *Şematism*, ci li se cerea preoţilor să facă observaţii pe marginea conţinutului calendarelor. Toate părerile converg în aceiaşi direcţie: calendarerele nu erau suficient de accesibile pentru publicul rural, impunându-se o augmentare şi o diversificare a părţii literare. Această nemulţumire va mai apărea în corespondenţa clericală iar redactorii vor încerca să îmbunătăţească constant *Partea literară.* Uneori însă conţinutul ei era la fel de oficial şi neatractiv, mai ales pentru masa mare de cititori.

La nivelul episcopiilor se purta un dialog referitor la partea calendaristică care ulterior apărea în *Calendarul* tip almanah.Proiectul de calendar era întocmit de Cancelaria Sfântului Sinod şi servea drept normă la tipărirea calendarelor eparhiale în vederea menţinerii unei rânduieli comune.

Lista târgurilor prezentă în paginile finale ale calendarelor trebuia reactualizată periodic.În anul 1938 de pildă , Eparhia Clujului a lansat un apel către *Camerele de comerţ* din Transilvania pentru a primi în timp util datele târgurilor. Au răspuns apelului *Camerele de comerţ şi industrie din Tg. Mureş, Arad, Oradea, Lugoj, Satu Mare, Sibiu, Zalău, Deva, Timişoara, Braşov, Prefectura judeţului Năsăud, Prefectura judeţului Târnava Mică, Prefectura judeţului Treiscaun.*[36] Publicarea acestora făcea un bun serviciu populaţiei rurale, a cărei activitate era strâns legată de târguri. Aici îşi puteau valorifica produsele şi animalele, dar îşi procurau şi cele necesare existenţei.

Pentru acurateţea datelor astronomice redactorii calendarului clujean colaborau cu Observatorul Astronomic din Bucureşti.[37]

Un detaliu important al redactării publicaţiilor erau *clişeele*. Este vorba despre ilustraţiile care reflectau cu predilecţie viaţa religioasă din Eparhie, reprezentau portrete ale unor personalităţi (membrii ai Casei regale a României, arhierei, oameni de cultură sau binefăcători ai Bisericii), reproduceri după opere de artă celebre sau scene din viaţa rurală.

Conţinutul calendarelor s-a modificat treptat sub influenţa vremurilor, făcând loc articolelor impuse de regimurile politice. „Cuvânt către muncitori”[38], „Realizările cooperaţiei

[35] idem
[36] ACEC, III, 73/938, *Calendarul pe 1939.*
[37] ACEC, III, 48/ 945, *Calendarul pe 1946.*
[38] *Calendarul creştinului de lege răsăriteană pe anul comun 1947,* Editura Episcopiei Ortodoxe Române Cluj, p.101.

române din Ardealul de Nord”[39] sau „Spre o lume nouă”[40] au devenit titluri comune, prevestind alterarea de după 1948 când , aserviţi statului, erau nevoiţi a publica „Date din istoria Mişcării muncitoreşti Internaţionale şi Române”[41]. Începând cu 1950 *Calendarul* s-a numit *Almanahul creştin ortodox pe anul comun...* , concentrând într-o singură publicaţie calendarele de la Cluj, Sibiu şi Oradea. Din 1952 a apărut doar la Sibiu.După câţiva ani suferă o nouă metamorfoză – devine *Îndrumător bisericesc* şi-şi pierde total caracterul de popularizare.

Cei care au coordonat întregul proces „de facere” a *Calendarului „Clujul românesc”* erau funcţionarii eparhiali - protoiereul Dumitru Antal şi consilierul eparhial Sebastian Stanca.[42] Sarcina lor era de a aduna materialele şi de a redacta *Calendarul* până în luna septembrie.Mai târziu această sarcină a revenit prot. I. Goron, numele său fiind menţionat pe coperta interioară a *Calendarului creştinului de lege răsăriteană,* însoţit de titulatura *editor responsabil*.

Cunoscând o arie atât de largă de răspândire, fiind atât de căutat şi lecturat, *Calendarul* şi-a îndeplinit menirea pentru care a fost creat: a intrat în casele ţărăneşti an de an, aducând lumina învăţăturii şi credinţei, sfătuind , îndrumând şi informând pe cei pentru care era probabil unica sursă de informare scrisă.

Calendarul Eparhiei Ortodoxe Cluj a constituit o formă de implicare activă a Bisericii în viaţa cultural-religioasă a satului românesc. El a fost rezultatul conştientizării profunde a nevoilor spirituale ale poporului căruia au încercat să-i sădească în suflet principii sănătoase, inspirate din valorile naţionale, creştine dar şi umane.

BIBLIOGRAFIE

Arhive:

1. Arhiva Centrului Eparhial Cluj
2. Publicaţii:
3. Calendarul „Clujul românesc” pe anii 1930, 1931, 1933, 1934, Tiparul Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Române Cluj.

[39] *Calendarul creştinului de lege răsăriteană pe anul comun 1943,* Editura Episcopiei Ortodoxe Române Kolozsvár -Cluj, pp.104-107.
[40] *Calendarul creştinului de lege răsăriteană pe anul comun 1942,* Editura Episcopiei Ortodoxe Române Kolozsvár -Cluj, pp.71-73.
[41] *Calendarul creştinului de lege răsăriteană pe anul comun 1949,* Editura Episcopiei Ortodoxe Române Cluj, pp. 33-37.
[42] ACEC, III, 96/932, *Calendarul pe 1933.*

4. Calendarul creştinului de lege răsăriteană pe anii 1942,1943,1947,1949, Editura Episcopiei Ortodoxe Române Cluj.

5. Almanahul creştin ortodox pe anii 1950-1952,Tiparul Tipografiei „Reîntregirea” Sibiu.

6. Îndrumător bisericesc pe anul bisect de la Hristos 1972, Tiparul Tipografiei Eparhiale Sibiu.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

SUPERVISION AND SUBMISSION IN THE PHENOMENON OF PROSTITUTION IN FRANCE IN THE 19TH CENTURY

Tök Mădălina Ioana
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract : Prostitution has been a very present phenomenon in French society and known as a taboo, mysterious and delicate subject, but it's existence has influenced the evolution of civilization. In the second half of the nineteen century the French reglementarism is the most dominant movement and prostitution is a necessary evil. The sexual morality is the main idea in the society especially in which regards the bourgeoisie class as they frequent the brothels being the first customers; prostitution will only be accepted on certain conditions. The book ''The prostitution in the city of Paris'' written by Alexandre Parent-Duchâtelet is a research on prostitution in the nineteenth century regarding various aspects: moral, administrative and hygienist and represented a code, a starting point for doctors, historians, researchers who have tried to understand and deepen this topic. Condemned by the Church and by society itself, prostitution became increasingly a recognized subject, tolerated and controlled by the state. Prostitution becomes legalized and supervised. Prostitutes are registered and locked in brothels, controlled through hygienic sanitary controls, and deprived of any personal freedom. Finally there is a fall of the reglementarist project and prostitution transforms into another meaning. The house of tolerance loses the most of its clientele because of the clandestinity. Over the congresses of the 1880s, there are several differences regarding this subject. It was at that time that feminist Josephine Butler rose against reglementarism and organized an association dedicated to women's rights, considering that this practice became indignant and that it transformed the woman into a State victim. The Liberals with Yves Guillot did not agree with reglementarism, claming that a woman is free of his body. For the liberal abolitionists venal love is voluntary, agreed by both man and woman and the State does not have the right to intervene, because woman body is seen as the property of the woman who can use it as she wants. In any cases, what is important to remember is that prostitution was considered differently over time depending on the currents and the contexts of the times that influenced the habits and the decisions.

Keywords: prostitution, supervision, submission, reglementarism, morality

La prostitution a été depuis longtemps un phénomène bien présent dans la société française comme sujet tabou, mystérieux et délicat. Analyser la prostitution en tant que réalité

de la vie sociale et culturelle signifie ouvrir un débat sur un thème perçu comme honteux au fil des années, mais qui a influencé l'évolution de la civilisation. Vu comme un aspect indécent, il est souvent laissé du coté, marginalisé, révélant assez souvent des blocages mentaux lorsqu'il s'agit d'une analyse plus détaillée. Discuter d'un sujet comme la prostitution c'est ouvrir un débat sur le corps humain, sur la sexualité et sur les rapports interhumains.[1]

La femme a toujours été décrite dans différentes situations, mais la prostituée porte sur elle une aura d'ombre concernant sa vie et son apparition. Nous avons lu des œuvres dédiées à la femme plutôt innocente, pure, romantique adorée par les poètes, les écrivains de la première moitié du XIXe siècle qui mettaient la femme sur un piédestal, en l'associant avec la femme sans défauts, presque parfaite. La prostituée et l'image de l'interdit peuvent produire diverses réactions vu que la femme est souvent associée aux relations charnelles. Mais le phénomène ne se réduit pas à cet aspect. La prostitution est un épisode réel et puissant surtout au XIXe siècle quand la société, la littérature et l'art se concentrent autour de ce thème et l'adoptent comme sujet central

En ce qui concerne la prostitution, si on analyse la première moitié du XIXe siècle on trouve que le projet réglementariste est le mouvement dominant. L'idée principale est que la prostitution est un mal nécessaire, idée soutenue aussi par le médecin Parent-Duchâtelet, cité par Alain Corbin dans son livre, *Les filles de noces*. Ainsi, Parent-Duchâtelet se proclame un souteneur des prostituées en disant que : « Elles contribuent au maintien de l`ordre et de tranquillité dans la société […] sans la fille publique en effet, l`homme qui a des désirs, pervertira vos filles et vos domestiques…il mettra le trouble dans les ménages […] la prostitution est un phénomène excrémentiel indispensable qui protège le corps social de la maladie ». [2]

Ainsi, au XIXe siècle c'est la morale sexuelle qui traverse la société surtout la bourgeoisie parce que ce sont les bourgeois qui fréquentent le plus souvent les maisons closes et qui en sont les premiers clients. Ainsi comme Parent-Duchâtelet l'affirme, la prostitution maintient l`équilibre et l'ordre de la société. Mais avant toute chose, la morale était l'aspect le plus important, c'est la raison pour laquelle la prostitution ne sera acceptée que sur certaines conditions parce que ce qui gène c'est moins l'acte sexuel en tant que tel que la visibilité dans

[1] Dufour, Rose, *Je vous salue — : Marion, Carmen, Clémentine, Eddy, Jo-Annie, Nancy, Jade, Lili, Virginie, Marie-Pierre : le point zéro de la prostitution*, MultiMondes, 2005, p. 1.
[2] Alain Corbin, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982, pp. 15-16.

l`espace publique. Le livre *De la prostitution dans la ville de Paris* est une recherche sur la prostitution au XIXe siècle du point de vue moral, administratif et hygiéniste et a représenté un code, un point de départ pour les médecins, les historiens, les chercheurs qui ont essayé de comprendre et d'approfondir ce sujet.

L'État était attentif pour que la bienséance ne soit pas perturbée et que la société n'arrive pas au désordre. On a peur que la prostitué contamine par son vice parce qu`elle est la figure antonymique de la femme bourgeoise qui est une femme intègre et respectable. De cette manière, le père bourgeois est très attentif avec sa fille et la tient à l' écart des prostituées pour qu'elle n`adopte pas des attitudes inconvenantes. En même temps il est conscient qu'une jeune fille pourrait à tout moment l'imiter ou entrer dans le monde des canailles. [3] Lorsqu'il s'agit de la perversité, Michel Foucault remarque dans *L`histoire de la sexualité* que :

« La société bourgeoise du XIXe siècle, la notre encore sans doute, est une société de la perversion éclatante et éclatée. […] Il s`agit plutôt du type de pouvoir qu`elle a fait fonctionner sur le corps et sur le sexe. Ce pouvoir justement n`a ni la forme de la loi ni les effets de l`interdit. […] Il ne l`exclut pas, il l`inclut dans le corps comme mode de spécification des individus. » [4]

Ainsi comme Foucault le relève, on comprend que la sexualité n`a pas été interdite dans le XIXe siècle, mais elle a déclenché le pouvoir sur le sexe. Si la sexualité n`est pas envisagée comme interdiction, par contre elle est cachée, comme l'attestent les maisons de tolérance. Il s'agissait donc d'une prostitution qui se manifestait et tout le monde en était au courant, mais on empêchait le phénomène de se révéler ouvertement dans les lieux publics. De cette façon, il a fallu intervenir pour surveiller l'acte prostitutionnel en tant que tel et les conséquences qui auraient pu apparaître.

D'abord condamnée par l'Église et par la société elle-même, la prostitution devient de plus en plus un sujet reconnu, toléré et contrôlé par l'État. Elle devient le motif dont on se sert pour satisfaire le besoin des hommes et pour préserver la tranquillité de la société bourgeoise. La prostitution, tolérée jusqu'au XIXe siècle devient légalisée et surveillée. Le contrôle de ce phénomène était nécessaire pour défendre la famille bourgeoise et la maintenir en tant que héritière du capital. [5] Donc, c`est la question du pouvoir et de la défense contre la misère que le réglementarisme met en scène et ainsi comme Michel Foucault l`affirme, « Plaisir et pouvoir

[3]Jean-Noël Jeanneney, *La prostitution au XIXe siècle - l`interdire ou pas ?,* diffusé le 03.11.2012, a 10h, Radio France Culture, disponible sur : http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4527633.
[4] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1, La volonté de savoir,* Paris, Gallimard, 1976, p. 64.
[5]Alexandra Kollontai, *Les problèmes de la prostitution*, p. 1, disponible sur: http://www.marxists.org/francais/kollontai/works/1909/00/akoll_1909_prosti.pdf

ne s`annulent pas ; ils ne se retournent pas l`un contre l`autre ; ils se poursuivent, se chevauchent et se relancent ». [6] Il y a donc une interdépendance entre le plaisir et le pouvoir et la prostitution devient le moyen pour rétablir l`ordre et l`équilibre. Le réglementarisme se fonde sur l'idée que l`équilibre existe lorsque l`acte sexuel masculin est accompli. C'est la raison pour laquelle les prostituées doivent assouvir les besoins des hommes mais en silence parce que l`amour vénal ne doit pas être publique. Par contre, si elle n`est pas publique elle doit être quand même contrôlée par la police des mœurs pour protéger les yeux des jeunes filles et la santé des familles. [7]

Le réglementarisme est basé sur l'idée que le phénomène de la prostitution est inévitable, est un mal nécessaire ; encouragée, elle contribue à une vie équilibrée. L'homme est donc libre de trouver les moyens pour satisfaire ses besoins physiques, mais quelle est la situation des femmes dans ce projet ? Il ne reste qu'à les enfermer, les surveiller pour qu'elles puissent contribuer à la stabilité de l'homme, une stabilité physiologique et morale.

Les filles publiques sont inscrites et enfermées dans les maisons closes, surveillées par l'intermédiaire des contrôles sanitaires des hygiéniques, et privées de toute liberté individuelle. Cet aspect est basé sur la situation économique des prostituées, sur leur misère sociale. La situation défavorable oblige les filles d'accepter une vie menée dans une maison close, bien qu'elles soient exploitées tout au long de leur vie par la tenancière et soumises au contrôle de l'État.[8] Et lorsqu'on parle d'enfermement, il faut mentionner que la surveillance est appliquée même pour l'acte sexuel proprement dit. Aucune liberté ne peut être envisagée au moment où il s'agit d'une prostitution tolérée, mais contrôlée par l'administration.

Ainsi, l'acte sexuel se réalise sous le regard de la tenancière ou au moins il doit se réaliser dans une chambre visible du dehors. Cet aspect est nécessaire pour éviter les turpitudes. « Tout cela a pour but d'abîmer le moins possible la moralité du client, jeune célibataire ou époux frustré, et de le rendre presque intact à ses parents, à son épouse, à sa famille. »[9] Ainsi, l'homme se sert des services de la prostituée, mais aucune trace ne doit révéler les activités charnelles qu'il entreprend au dehors de la maison conjugale. Il faut que les rapports entre l'homme et la prostituée soient discrets. Mais il faut avoir quand même un accès pour surveiller

[6] Michel Foucault, *op.cit*., pp. 66-67.
[7] Yannick Ripa, « Comment on aboli les maisons closes », article soumis le 01.01.2013, dans *l`Histoire*, n.383, p.42, disponible sur: http://www.histoire.presse.fr/actualite/infos/comment-on-a-aboli-maisons-closes
[8] Helene Assekour, « Viols, maisons closes, misère sexuelle…5 idées reçues sur la prostitution », in *Le Nouvel Observateur*, publié le 20.07. 2012, disponible sur : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/596198-5-idees-recues-sur-la-prostitution.html
[9] Alain Corbin, « Le mal nécessaire ? », dans *l'Histoire*, 383, janvier 2013, p. 40.

ce qui se passe derrière la porte. Toutefois, tout ce qui est fermé, tend à se diriger vers l'ouverture. Le phénomène de la prostitution ne reste pas réduit au réglementarisme, le sujet se développe en même temps avec la société et avec la perception publique de ce thème.

Finalement il y a une chute du projet réglementariste et la prostitution évolue vers d'autres conceptions. À partir de la deuxième moitié du XIX[e] siècle, le concept de maison de tolérance commence à voir diminuer sa signification initiale. La maison perd une grande partie de sa clientèle à cause d'un nombre plus important des clandestines qui apparaissent. Cela remet en cause le projet de tolérance de la prostitution qui était sous le contrôle strict de l'État. La sexualité libérée est considérée une menace pour la famille, pour la race et pour le sang. Ainsi, la fin de la réglementation apporte un grand risque social de contamination. Elle est vue comme un vice social qui se répand dans la communauté des honnêtes femmes, d'où l'échec du contrôle sanitaire et l`impossibilité de faire face aux grand nombre de filles insoumises. [10]

Au fil des congrès des années 1880, il y a plusieurs divergences concernant ce sujet. C`est à ce moment-là que les féministes avec Joséphine Butler se lèvent contre le réglementarisme et organisent cette association consacrée aux droits de la femme. Ce projet est contre la prostitution qui implique un esclavage réglementé par l'État ôtant toute la dignité à la femme. De plus, le contrôle de l'État enlève la liberté féminine et encourage l'indépendance de l'homme. De cette manière, la femme est mise hors la loi car si cette loi s'applique, la femme est traitée comme un animal. C`est la raison pour laquelle Joséphine Butler lutte pour l`abolitionnisme du système réglementariste et considère que par cette pratique la femme devient indigne et donc une victime de l'État.[11] Les féministes défendent ainsi la liberté de la femme et la morale. Leur but est de sauver la femme prostituée de la débauche et de la réinstaller dans la société comme femme digne.

En mars 1875 naît l'abolitionnisme avec la fondation de la fédération britannique et continentale pour l'abolition de la prostitution.[12] Par contre, les libéraux avec Yves Guillot s`opposent au réglementarisme soutenant qu`une femme est libre de son corps et en soutenant que « La femme a le droit de disposer d'elle-même, de sa beauté, de son corps. »[13] Pour Guillot, la critique est d'ordre politique contre la police des mœurs qui encourage le proxénétisme et

[10] *Ibid.*, pp. 193-194.
[11] Jean-Noël Jeanneney, *La prostitution au XIXe siècle - l`interdire ou pas ?, op. cit.*
[12] Yannick Ripa, « Comment on a aboli les maisons closes », *op. cit.*, p. 46.
[13] *Ibid.*

vise le chef de la première division de la préfecture, Charles-Jérôme Lecour. Il lutte pour les droits égaux entre les femmes et les hommes et critique le traitement des prostituées. [14]

Ainsi, pour les abolitionnistes libérales l`amour vénal est un acte volontaire, consenti par les deux et l'État n'a pas le droit d`intervenir. Le corps est envisagé comme la propriété de la femme qu`elle peut utiliser comme elle veut. Yves Guillot ne sera jamais prohibitionniste, la base de ses idées révèle le fait qu`un individu est libre de faire ce qu`il veut de son corps. Par exemple si quelqu`un est contaminé, il ne doit pas porter plainte parce que c`est lui qui s'est engagé volontairement en sachant qu'il pouvait être contaminé. Et donc si le client qui rencontre la prostituée est un être conscient, il doit aussi assumer les risques qui peuvent apparaître.

Il dit aussi que si une prostituée veut faire un contrat avec un proxénète, cela ne nous regarde pas parce qu'elle est un être adulte, libre, et que la prostitution est un métier comme les autres, que la prostituée peut choisir ou pas.[15] En ce qui concerne la question du choix même Simone de Beauvoir considère que la femme a le choix entre femme de ménage ou femme de maison parce que lorsqu'elle se marie, cela est une forme de prostitution car elle est installée dans l'immeuble et le mari apporte l`argent. À cause de ce fait, elle donnera son corps à son mari, aspect interprété comme une forme de remerciement.[16] Cette théorie ne se fonde plus sur la question du phénomène prostitutionnel, elle glisse et se concentre plutôt sur la question du mariage et du féminisme en général.

En guise de conclusion, l'image des filles publiques se crée autour des réalités du siècle par les réactions, par les projets et surtout par le contrôle de L'État qui a essayé de trouver un équilibre entre le plaisir et le pouvoir afin de préserver la morale bourgeoise. Phénomène omniprésent, son expansion était visible, c'est la raison pour laquelle les gens ne pouvaient pas rester indifférents face à son explosion. L'essai de préserver la moralité du siècle a été une démarche qui avait duré plusieurs années.

Lorsqu'il s'agit de la prostitution, bien que les projets réglementariste ou abolitionniste n'aient pas continué, le phénomène s'est développé tout au long du siècle sous différents aspects en créant des changements sur les domaines social, littéraire et artistique.

Bibliographie :

[14] *Ibid*., p. 47.
[15] *Ibid.*, p. 49.
[16]Jean-Noël Jeanneney, « La prostitution au XIX[e] siècle – l`interdire ou pas ? », *op. cit*., consulté le 4 mai 2014.

Ouvrages :

1. CORBIN, Alain, Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle), Paris, Flammarion, 1982.
2. DUFOUR, Rose, Je vous salue — : Marion, Carmen, Clémentine, Eddy, Jo-Annie, Nancy, Jade, Lili, Virginie, Marie-Pierre : le point zéro de la prostitution, MultiMondes, 2005.
3. FOUCAULT, Michel, Histoire de la sexualité 1, La volonté de savoir, Paris, Gallimard, 1976.
4. PARENT-DUCHÂTELET, A.J.B., De la prostitution dans la ville de Paris, Paris, J.-B. Baillère et fils, 1857.

Articles et sites :

1. ASSEKOUR, Hélène, « Viols, maisons closes, misère sexuelle…5 idées reçues sur la prostitution », in Le Nouvel Observateur, publié le 20.07. 2012, disponible sur : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/596198-5-idees-recues-sur-la-prostitution.html
2. CORBIN, Alain, « Le mal nécessaire ? », dans l'Histoire, 383, janvier 2013.
3. JEANNENEY, Jean-Noël, La prostitution au XIXe siècle – l'interdire ou pas ?, diffusé le 03.11.2012, à 10h, Radio France Culture, disponible sur : http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4527633.
4. KOLLONTAI, Alexandra, Les problèmes de la prostitution, p. 1, disponible sur : http://www.marxists.org/francais/kollontai/works/1909/00/akoll_1909_prosti.pdf
5. RIPA, Yannick, « Comment on aboli les maisons closes », article soumis le 01.01.2013, dans l`Histoire, n.383, p.42, disponible sur: http://www.histoire.presse.fr/actualite/infos/comment-on-a-aboli-maisons-closes

CONSTANT TONEGARU: BEHIND THE VEILED DISCOURSE

Veronica Zaharagiu
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: the world as play, as theatre has long been a recurrent motif in literature; however, it is the Avant-Garde literature and, especially its poetry that brings the condition of the poet as clown, actor, buffoon under the attention of the public, in an equally comic and tragic attempt to resurrect the condition of the poet, to deal with the new reality of poetry, of language and of reality. Dramatic irony will be a solution chosen by many of the post-war poets, Constant Tonegaru among them, in order to bear the colliding tensions they were struggling with.

Keywords: dramatic irony, post-war discourse, mask, role, actor, tension.

It is well known that Romanticism is synonym with distance, as well as with the fall. When it comes to poetry, however, the distance of the poet from his object allows him to better manipulate it. The poet is no longer inhabited by the god, but is his own master and, at the same time, the master of his own poetry. The consciousness of convention is thus born, and the limits of the poetic game become the limits of the poetic language, proudly separated from the mundane one. The game of poetry as combinatory art marks the artificiality of the poetical universe, exulted by the Symbolists, acknowledged with self-irony by them and defended from a profane public, felt more and more acutely, until the Avant-Garde rebellion of the spectacular game, its flamboyant and mocking use of the poetic props, its persiflage of the poet's masks, degraded to clown, buffoon, tumbler. After the Avant-Garde comes a period of lucid consciousness regarding the inevitable conventions of the poetical language, compensated by the freedom given by the parodic setting up of dusty lyrical forms, "intr-o innoită comedie a literaturii, ca purgatoriu necesar expresiei"[1]. The fact that they have become permanent in Postmodernism must be understood as an active connection to tradition, rejected and embraced at the same time.

[1] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Cluj-Napoca: Casa Cartii de Stiinta, 2006, p. 18. Our short history of poetry as game is indebted to his work.

In our previous research[2] on the poetical forms of irony, we suggested a type of irony defined as dramatic irony, whose meaning was derived from the game theory, and which became manifest through *paidia* and ludus, on one part, and through simulacrum, on the other part, both preserving from the usual concept of dramatic irony the character of the theatrical play, of the setting up, of the dramatic representation, as well as the complicity with the reader. We thus suggested the *agôn-al* irony as that type of irony where the competitive function of the game is prevalent; in the case of poetic irony, we may speak of a competition between the poet and himself, a showcase of his poetical abilities, of his skills in using words. The simulacrum irony or the travestied irony translates the mimicry of the game, where the player, in the case of poetry, the poet, plays, making believe or believing himself to be someone else. It means, just like mimicry, the temporary acceptance of an illusion, of a second rang fictive universe, after that of poetry, for whose sake the ironic poet-player may use entire theatrical props. The travestied irony or the simulacrum irony means framing the text and using an entire array of masks in order to create the necessary illusion.

The gesture has a double meaning: beyond a propensity for the dramatic, the poet of the travestied irony enforces a new convention; he knowingly uses a convention, the theatrical one, in order to be able to deal with the convention of poetry. Irony will thus make poetry emerge in the dramatic, in order to point both to the convention of theatricality, and to what it supersedes it, to what falls to free, unprogrammed, unmasked expression. The dramatic is not a simple decoy, nor does it have the degraded function to show as a negative example for what poetry should not mean or be. Were that the meaning of the dramatic in the case of these ironic poets, their poetry would simply be hypocritical, sarcastic, or, in the best of cases, satirical in its intentions for aesthetic reform. On the contrary, the dramatic becomes here, with the poets of travestied irony, a convention embraced as a necessary condition for art. Poetry is necessarily a convention, one from which the poet cannot free himself; even more, while he writes within the norms of the genre, he implicitly accepts it. But he can, nevertheless, point to what overcomes convention, towards the freedom beyond it. One may not escape poetry, but one may hope to overcome it.

There will thus be poets, like Geo Dumitrescu or Constant Tonegaru, who will thicken the norms of convention only to imply that there is more beyond it. The gesture is ironic: they will use the very convention of the scene, of the role and of the mask, which all point to the

[2] Veronica Buta, *Formele poetice ale ironiei*, Cluj-Napoca: Casa Cartii de Stiinta, 2015.

existence of an actor with a clear individuality behind the mask and the role, as well as to a world behind the scene. And even if the implications of the motif of the game and of the scene are well known and can be extended to the world as theatre, the world that plays, plays itself and is played, the infiltration of the dramatic beyond its limits as artistic convention prove that there is a world which can be corrupted by the dramatic.

The poets of the lost generation change gears; their refusal to act as ministers of poetry and immerse themselves in the lyrical mysteries which only they could translate or communicate has not been accepted or understood as a programmatic gesture by all literary critics. Al. Piru[3] thus warns against the Tonegaru's inability to take himself seriously and to bring to good use the brightness of self-irony. Always posing, "poetul nu e in stare a-si impune figura de cabotin, cazand mai intotdeauna in arlechinade grotesti, ori in exaltari baroce", like he does in: "Nu stiu daca sunt indeajuns poet mare,/ sa fiu papuse de ceara langa Marat si Camille Desmoullins? Sa n-am inima sau fitil ca orice lumanare,/ pe bulevardul Montmartre in muzeu Grevin./ Totusi am o inima simpla ce bate cu desperare/ sa intre in femeile cu sanul fierbinte si crud/ pe care desenez cu cerneala o mare albastra,/ inchipuindu-mi ca sfarcurile sunt atolii din Sud./ Noaptea caligrafiez curtezanelor epitaful meu pe ferestre;/ "Sunt condotierul Tonegaru, fara spada;/ mi-am tocit-o ascutindu-mi ultimul creion/ sa scriu cum am dat in poezie cu o grenada"./ Iata, sa-ti aduc de la lupta femurul meu sub balcon/ am trecut un fluviu ce-si suna solzii in galop arbitrar,/ ducand in alte sfere, ca pe un calaret fantastic,/ armatura mea proletara de var.// Un inger isi desfrunzeste din aripi albul arctic,/ amintindu-mi cum am fost un apostrof, o virgula pe cer;/ trist, trist, langa trombarina cu coardele sparte,/ astept sa plec cu o garoafa alba la rever."

Another critic of the post-war poetry of the "Albatros" poets, by far the most bitter, is Cornel Regman. Writing about a certain type of young poetry written in Bucharest, post-surrealist, he sees it at: "poezia acesta nu e lipsita in punctul de plecare de un puternic fond de lirism foarte valabil esteticeste, ea este inainte de toate, prin definite, o poezie a posturii, a mastii insasi a poetului si, ca atare, nu plastice si contemplative, si mai degraba teatrala, dansanta, de reactiuni fermecatoare ale actorului, de arlechinade, ce pot fi rand pe rand nu numai gratioase si decorative, dar si sarcastice, caricaturale si bufone, uneori evoluand chiar pana la tragicul sublim ori grotesc. O poezie asadar a rictusului si a pozei totdeauna de mare efect, cand e autentica si originala (la noi: Macedonski si Bacovia), altminteri subminata tot

[3] Al. Piru, *Panorama deceniului literar romanesc 1940-1950*, Bucharest: Editura pentru literature, 1968, p. 170

timpul de facilitate si puerilitati. E pericolul care ameninta si pe tinerii nostri poeti exploratori de originalitati scump platite, intr-o supralicitare fara masura, ca in aceste versuri, probabil roade ale rivalitatii Tonegaru-Geo Dumitrescu"[4]: "Cum stelele s-au urcat pe cer nu stiu,/ nici cum trei au ramas pe-o eticheta;/ scrie: JAMAICA virgula COGNAC IMPORTAT/ si pe poza o creola zambeste cocheta."

Cornel Regman[5] then refers to an indefatigable joy, bereft of all meaning, quoting the verses: "De mult astrii murisera de gripa si cu exceptii/ unii mai aveau doua colturi ca jandarmii italieni la chipiu,/ iar altii pastrau integral geometria in oceanul celest…" or "Nu stiu cum dracu facuse domnul cu gambeta/ avea in baraca o cusca cu tigri lihniti/ rontaind printre gratii oase de vaca/ si-n fund mai era un loc cu galben drapat/ unde corbul celebru nemiscat croncanea:/ - Nevermore!", despite the fact that the last quoted poem is actually a quite grim and grotesque vision of a county fair, meant to inspire the exact over-bearing joy at the surface, which proves to be faded, artificial in depth. The poem is the very denunciation of what Regman accuses it off. Moreover, the downfall of all the noble landmarks of poetry are the signs of a crisis deeply felt by the lyrical persona, who still believes in them, only to realize, at the same, their painful inadequacy. Here lies the essence of Tonegaru's game: "romanticul, cavalerul, trubadurul din el intra in concurenta cu un alt nivel de constiinta, cu un alt limbaj. Refuzate, acestea fac din durata 'trubaduresca' un melancholic refugiu fantezist; acceptate, ele ii dezvaluie 'inactualitatea', o tranforma in pur spectacol, in poza si bravada. Lirismul tonegarian e alimentat de o astfel de permanenta oscilatie ce traduce, de fapt, o stare de fundamentala incomoditate"[6]

However, Regman is no more satisfied with Tonegaru's "serious" poems, which he sees an mere improvisations *à la manière de* (and he goes on with an impressive list of poets whom Tonegaru seems to just copy): Poe ("Lumina se prelingea in lacrimi de faianta/ pe bratul meu stang caligrafiat de destin;/ caligrafiata de destin pe bratul meu stang duceam straveziu/ o ancora de galera, un cuvant: "desnadejde", alta vorba: "speranta""), Emil Botta ("s-ar fi putut scrie pe mine: "acesta e cutare" si sa fiu pus pe soclu,/ caci intr-atat eram cuprins de tenebre pe unica banca,/ incat nu puteam sa clipesc de parca purtam la ochi monoclu"), Al. O. Theodorescu ("Mai era un profet al masinii de cusut,/ Insa Cain din limuzina/ l-a strapuns cu lancea in sezut./ Ca unul ce fugise neispravit din uzina/ aveam si eu trupul inseilat.."), Urmuz

[4] Cornel Regman, *Carti, autori, tendinte*, Bucharest: Editura pentru literatura, 1967, pp. 302-303
[5] Ibidem, p. 303
[6] Ion Pop, *Jocul poeziei*, p. 197

("Poetul Veniamin era rasucit/ ca o rufa stoarsa de atata venin./ Pe dusumele salta ca o broasca inima poetului/ cat o banita de porumb") or Dimitrie Stelaru ("Un nufar pe cer inflorea noaptea,/ Un nufar cu petale de zinc,/ brumata cu sange dimineata/ Floarea Noptii murea."), Demostene Botez ("Tramvaiul vechi era tras pe linie moarta,/ la o casa o fereastra era deschisa la etaj…"), Blaga ("Cu verde de lucerna in sange subtire/ Umbla femeia venita din ani,/ pasari smintite fumegau de pe planeta/ sa intalneasca cenusa ratacita de vulcani"), Minulescu ("Meduzele palpita lent in golf/ si papagali multicolori isi dau pareri/ din tufe-n tufe de agave/ silabisind pe tonuri grave ca si studentii din Manilla/ cum se rosteste boala aceasta rostita vag de infirmieri.").

All in all, Tonegaru's entire poetry appears to Regman as a pastiche and facile improvisation[7]. Not even Tonegaru's protective ironies are agreed upon by Regman, even if he understands the poet's need for contrast: "pentru sublinierea contrastului, grozaviile sunt spuse cu anume voiosie sprintena, nepasatoare"[8]: "am pus capat disonant valsului boston ce-l/ leganam in gand,/ c-un pocnet stingand dincolo de linii nu stiu/ pe cine cu o tigara". This entire type of poetry, as he calls it, is under blame for Regman, in a fragment which constitutes one of the most severe convictions of post-war poetry, on the fault of not being "reasonable": "genul acesta de poezie, asa cum e practicata de tinerii sai inventatori, nu e 'rezonabil'. E, dimpotriva, burlesc si dement, ceea ce, la urma urmelor, n-ar impiedica spiritele subtile sa-l guste ca pe un act gratuit fantezist si absurd si totodata ireverenta delicioasa la adresa fortelor guvernamentale ale Logicii si Bunului Simt. De-a dreptul suparatoare este insa ambitia industrioasa a poetului si a celor de-o seama cu dansul, carora zeci de poeme nu le ajung pentru indestularea unui capriciu poetic totusi minor, ale carui virtualitati s-ar fi consumat in modul cel mai firesc intre limitele decente ale ciclului-curiozitate"[9]

However, Gh. Grigurcu[10] sees justly this refusal to take himself seriously as Tonegaru's way to set forward a different and paradoxical perspective for the renewal of the poetical language, by simulating that he ridicules it. "Punctul sau de sprijin e o exploatare a realului, discontinuu, disparat, desolemnizat, capabil de o combinatorie al carei resort nu e, ca la suprarealisti, dicteul automat, ci ironia. O ironie, deci o regie lucida aplicata perceptiei lirice,

[7] Cornel Regman, *cited work*, p. 307
[8] Ibidem, p. 309
[9] Ibidem, p. 310
[10] Gh. Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labis*, Bucharest: Minerva, 1989, p. 379

care isi ingaduie a folosi vechea recuzita, inclusiv poza trabuduresca si spumoasa asociere goliardica."[11]

Tonegaru's protest is, nevertheless, different from Geo Dumitrescu's. The former played the card of the natural, of the wholesome expression, systematically refusing the poetical aura of the lyrical discourse. We support Ion Pop's opinion[12], who sees Tonegaru as a Romantic forced to censor his effusions without hiding his displeasure of having to do so. Two poems with similar themes, the contrast between the reality of war and its image for the younger poet, prove the differences between the two poets. In *Libertatea de a trage cu pusca*, Geo Dumitrescu counterbalances the image of the war with the heroic image of war pictured by a teenager, mimicking his own naïve previous impressions and, at the same time, an entire type of patriotic poetry: "asediul Trebizondei", with "Bonaparte, cabotinul" at whose side he saw himself "rostandizand pe pragul unui veac", fighting "viteaz si inutil si graseiat la culme". Tonegaru's *Plantatia de cuie* plays with the same image of the absurd war, counterbalanced, this time, by the legendary image of war depicted by every child; the contrast between the toy soldiers and the atrocious mask of the real soldier is painfully felt: "Ceata legendei cu aburii sangelui/ isi dadea mana undeva pe campul de lupta,/ fireste, peste sarma ghimpata de care in salon pe covor/ invatam sa ma feresc tarandu-ma savant pe burta", or "Pe urma o racheta -/ rosu-alb alta racheta pe nor;/ Iata, imi spuneam, incepe cel mai mare atac la baioneta,/ in sfarsit, iata, imi spuneam, e ceva sa fii gladiator".

But where there is irony, there is freedom and Tonegaru's poetry was seen more like the means by which the instinct for freedom celebrates itself[13], with all its exotic features, the grand escapes and the colorful landscapes invoked. This exotic is thus the expression of a substantial lyrical protest against the arbitrary conditioning of individual life.

This image Streinu wrote about is somehow contradicted by Grigurcu, who noted not only Tonegaru's role of rebel, but also that of a prisoner: "Un rebel fara indoiala, Tonegaru nu inceteaza a fi si un prizonier. Cetatea, sediu al obligatiilor exasperante, al cliseelor alienante, e inamicul sau, dar si forma sa de damnare, tiparul vietii sale cotidiene. Climatul acesteia i-a fasonat sensibilitatea, i-a impregnat reactiile. Un citadinism residual devine descifrabil chiar in anticitadinismul sau violent. Protestul sau se dizolva in 'smaltul' lucios, arderea se invaluie in

[11] Gh. Grigurcu, *cited work*, p. 379
[12] Ion Pop, *Jocul poeziei*, p. 196
[13] Vladimir Streinu, *Pagini de critica literara, II. Marginalia, eseuri*, Bucharest: Editura pentru literatura, 1968, p. 129

rafinamentul reflexelor ei"[14]: "Din timpul oraselor cu tigri protectori de smalt/ cobor de-atunci si marginea nu mai ating;/ doar aripile-mi arse din drumul caderii/ se scutura cu scrumul lucirilor care se sting".

This incessant duality, these counterbalancing opposite poles that deeply characterize Tonegaru's poetry are possible through the use of the dramatic irony, which allows the persona to act on both its instincts: the Romantic sensibility and the contemporary lucidity. His lucidity will mock the soft Romantic core of his sensibility, while mourning it, at the same time, for its inadequacy. A possible escape from this constant inner conflict are the exotic adventures, a more 'modern' substitute for the Romantic-Symbolist one, and a game where his fantasy is free to roam. The poem *Ultimul de la 1200* clearly states the poet's condition: "Atat a fost - / Un inger refuzat si un blestem:/ 'Te vei risipi ca apa din izvoare,/ in alt ev vei purta palarie,/ ghete cu talpa de carton si baston'/ Flamand de stele, el a murit pe trotuar", "N-am banuit ca tarziul a venit,/ ca sunt singurul de la 1200 printre roboti si cai-putere". Tonegaru not only lives within a role, he directly confesses it and assumes the role of an actor for his persona. He never hides the tricks of the trade, never shies away from applying his make-up in public, looking to express the moment the actor steps out of his role, all the while remaining an actor: "universul sau adesea romantic-poesc si estet trebuie sa apara dezafectat, iar poetul demis din functiile sale 'nobile' de cavaler si trubadur: 'Sunt condotierul Tonegaru fara spada:/ mi-am tocit-o ascutindu-mi ultimul creion/ sa scriu cum am dat in poezie cu o grenada' – scrie el undeva, ca sa adauge, totusi, ca o corectura estetizanta a tinutei deteriorate: 'trist, trist, langa trombarina cu coardele sparte, astept sa plec cu o garoafa alba la rever' (*Cantec pe hartie*)"[15].

Hence, the role of the tragic clown, a theme widely used by modernist poetry. The poet's anguish is thus redirected under a tragic mask who lost not its shadow, but its man underneath: "Sunt Peter Schlemihl Altfel", or "cavaler al ordinului 'Lancea lui Don Quijote'".

When he repeatedly and insensately denies all Romantic props, he does so realizing that they are no longer adequate or fit with the times, and, at the same time, that he cannot do without them. What he can do, in order to avoid the condition of a marginal poet, is to deny them, to refute them, to mourn their artificial condition and to note their expiration date, never missing a nostalgic beat while he does so. As Ion Pop wrote, "Tonegaru retraieste, astfel, ruptura romantica dintre lumea interioara infinit deschisa si 'cercul stramt' al intelegerii unui

[14] Gh. Grigurcu, *cited work*, p. 382
[15] Ion Pop, *Jocul poeziei*, p. 198

public opac, in varianta, adusa la zi, a divortului dintre sensibilitatea poetica, prin excelenta umana, si ambianta desensibilizata a acelui 'om nou' al veacului supertehnicizat, persiflat si de un Geo Dumitrescu"[16].

It is dramatic irony the form of sensibility, the only form of sensibility, which allows the poet to impersonate both attitudes and gestures: to affirm and to deny, to dissimulate and to denounce. The crisis is not only a personal one; it marks and brings under question the very statute of poetry and of the poet.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

Bibliography

1. Boldea, Iulian, Simbolism, modernism, traditionalism, avangarda, Brasov: Editura „AULA", 2002.
2. Buta, Veronica, Formele poetice ale ironiei, Cluj-Napoca: Casa Cartii de Stiinta, 2015.
3. Calinescu, Matei, Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangarda), Bucharest: Editura Eminescu, 1972.
4. Cioculescu, Barbu, "Scurta deschidere asupra vietii si operei lui Constant Tonegaru", preface to Constant Tonegaru, Steaua Venerii, Bucharest: Editura pentru literatura, 1969.
5. Constantinscu, Pompiliu, Scrieri, Curated by Constanta Constantinescu with a preface by Victor Felea, Bucharest: Minerva, 1971.
6. Coord. Crăciun, Gheorghe, Istoria literaturii române pentru elevi şi profesori, Chisinau: Cartier, 2004.
7. Grigurcu, Gh., De la Mihai Eminescu la Nicolae Labis, Bucharest: Minerva, 1989.
8. Manolescu, Nicolae, Metamorfozele poeziei, Bucharest: Editura pentru literatura, 1968.

[16] Ion Pop, *Jocul poeziei*, pp. 200-201

9. Manu, Emil, Eseu despre generaţia războiului, Bucharest: Cartea Romaneasca, 1978.

10. Piru, Alexandru, Panorama deceniului literar romanesc 1940-1950, Bucharest: Editura pentru literatura, 1968.

11. Pop, Ion, Avangardismul poetic romanesc. Eseuri, Bucharest: Editura pentru literatura, 1969.

12. Pop, Ion, Jocul poeziei, Cluj-Napoca: Casa Cartii de Stiinta, 2006.

13. Pop, Ion, the entry on Constant Tonegaru in Dictionarul scriitorilor romani de la A-Z, Coord. by Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Bucharest: Editura Fundatiei Culturale Romane, 1995.

14. Scarlat, Mircea, Istoria poeziei romanesti, Vol. IV, With a „Foreword" by Nicolae Manolescu, Bucharest: Minerva, 1990.

15. Streinu, Vladimir, Pagini de critica literara, II. Marginalia, eseuri, Bucharest: Editura pentru literatura, 1968.

16. Tonegaru, Constant, Steaua Venerii, Bucharest: Editura pentru literatura, 1969.

OCTAVIAN PALER - AVENTURI SOLITARE OR THE PROLOGUE OF THE ESTRANGEMENT

Mariana Simona Vîrtan (Pleșa)
PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: This essay aims to concentrate a short walk through some narrative spaces connected to the author's way of living around the loneliness. The anguishing spirit of solitude accompanies him on three counterpointed trips, following three different directions: the sea –having as location the Writers' House from Neptune - where are being chained the ideas in a journal named Jurnal la mare, then an international writers cruise on the Black Sea and the Aegean Sea, where he conceives another journal, this time named Contrajurnal la mare, and not in the end, the last part of the book named Jurnalul american, where it's being unveiled the image of the New World through a narrative architecture enhanced with dynamism and movement.

The first part of thebook, A journal at sea, reveals an escape from the cloistered and dustyfilled space of Bucharest, left behind as a ,,vague memory" applied to himself by the author as a solution to deliverance. As a response to the loneliness, assumed around the sea, surrounded by people living and working in their absence, the author creates the second journal at sea but in a total oppostion to the first one therefore, entitled the Contrajurnal la mare.

Till the story of Contrajurnal la mare the events were set out only to the extent of a justified need to withdraw in solitude. Here the events arrive as a result of reporting to the humanity of the protagonist who participates to a series of friendly discussions or interviews unexistent, in the first part of the book. It is therefore an apparent barrier which he created strictly between him and others ,,foreigners "or not, and the almost friendly environment in which it runs the second leg of the journey.

The last part of,,the adventures ", Jurnalul American, rebuilds a journey through the generous and interesting spaces of the New World. It is here systematically created the development of an amalgam of contradictions wich are being driven into a showteeming into the occupied territory of author's soul populated by the romantic melancholy. In the last part of the book, Octavian Paler talks about a lesson that he reproduces rigorously in each row of the journal: Americans are living without problematize their existence, while the Europeans loose their essence by trying to perfect it, just managing to survive. The book creates a narrative space where the author mixes three ways of traveling, three ways of dealing with the solitude, all alone, between people he knows or between foreigners, abording a subject that promises an interesting approached stratageme of mixing, in an unmistakable manner, the confession, the meditative essay, the autobiography and the mythology.

Keywords: journal at sea, contrajournal at sea, american journal, solitude, travel

Lăsând în urmă cerinţele absurde ale societăţii comuniste, producătoare de scrieri comandate, volumul postdecembrist, apărut în 1996, promite o depărtare certă de ,,strategiile disimulative"[1] care garantaseră, în vremea comunistă, apariţia lor. Subiectul cărţii promite o abordare interesantă a stratagemei de a mixa, într-o manieră inconfundabilă, eseul meditativ şi confesiunea, mitologia şi autobiografia.

Cartea este un periplu triadic spre nişte spaţii narative, purtătoare de individualitate, care converg în acelaşi subsidiar, fără a se întâlni însă, din punct de vedere locativ. Singurul element care devine o nişă intermediară este constituit de spiritul angoasant al solitudinii care-l însoţeşte pe narator în cele trei călătorii contrapuncte. Despre aceste călătorii se vorbeşte, încă din subtitlul volumului: *Două jurnale şi un contrajurnal*, la care este ajustată ideea unor ,,aventuri" întru singurătate, sugerate de titlu. Este punctat aşadar, într-un act de complementaritate şi complicitate, un drum al eului auctorial, aflat în tovărăşie cu singurătatea, spre trei direcţii diferite: marea - fixând ca locaţie Casa Scriitorilor de la Neptun – unde se înlănţuie ideile din *Un jurnal la mare*, o croazieră internaţională a scriitorilor pe Marea Neagră şi Marea Egee, în urma căreia rezultă *Contrajurnalul la mare*, şi nu în cele din urmă, *Jurnalul american* în care este devoalată imaginea Lumii Noi, prin intermediul unei arhitecturi narative potenţate de dinamism şi mişcare. Toate cele trei călătorii se nuanţează prin prisma călătorului, guvernat de aceeaşi imagine a triadicului ce primeşte, pe rând, în funcţie de locaţia pe care o parcurge, câte o ipostază diferită. *Jurnalul la mare* devine creaţia contemplativă a călătorului antrenat de atotputernicia singurătăţii ,,mefiant faţă de zarva şi multitudinea din afară"[2]. Această ipostază este vehement mărturisită: ,,Eu recunosc că am motive serioase să mă tem că am fost, mai degrabă, <<trăit>> de întâmplări."[3]Această solitudine este însă echilibrată şi se autentifică în momentul întâlnirii cu marea: ,,Oricum mă tem că viaţa mea a devenit, de mai multă vreme, un fel de imitaţie de viaţă. Şi-a pierdut autenticitatea, pe care o regăsesc aici, la mare, cu o infinită recunostinţă."[4]

[1] Paul Cernat, *Trei moduri de a fi străin*, în prefaţă la Volumul *Aventuri solitare Două jurnale şi un contrajurnal*,ediţia a II-a, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 5
[2] Eugen Simion, *Ficţiunea jurnalului intim*, Editura Iri & Univers Enciclopedic, 2001, p. 249
[3] Octavian Paler, *Aventuri solitare Două jurnale şi un contrajurnal*, Editura Albatros, Bucureşti, 2006, p. 19.
[4] Octavian Paler, *Op. Cit.*, pp. 19-20

Jurnal la mare este, de fapt, istoria unei călătorii pe care protagonistul septuagenar o transformă în aventura singurătăţii. Toate evenimentele pe care le reiterează, conchid spre un amalgam de stări nefaste, creatoare de slăbiciune fizică specifică vârstei. Călătoria în sine începe cu mărturisirea unor temeri date de starea de sănătate precară: „Înainte de a pleca la mare m-am speriat din pricina unei hemoragii […] Seara, am mai trecut o dată prin aceeaşi sperietură”.[5]Decizia de a pleca în această călătorie pare a culmina cu o încercare de sustragere, pe fondul panicii. Dar după cum însuşi călătorul mărturiseşte, iubirea pentru mare şi nevoia de a se întoarce, în apropierea ei, îl determină să plece totuşi în călătorie. Decizia aceasta este transpusă metafizic trecerii Rubiconului. Stările premergătoare plecării vor antrena călătorul într-o pendulare spre antipozi: angoasă pe de o parte şi mulţumire pe cealaltă parte. Protagonistul îşi justifică alegerea de a nu asculta îndemnul la odihnă, dat atât de medic, cât şi de propriul trup istovit: „Dacă n-aş fi venit, aş fi căpătat o psihologie de infirm. Ar fi trebuit să mă consolez cu ideea că marea ţine de trecut. Pentru totdeauna! Şi nu mă văd în stare, deocamdată, de aşa ceva.”[6] Conchidem, de aici, că marea este departe de a fi un atare moft cât devine, de fapt, o posibilitate de a distanţa trecutul, de a-l ţine acolo unde i-e locul. Lipsa ei subminează psihicul călătorului, dându-i „slăbiciunea unui infirm”[7], după cum însuşi el mărturiseşte. Alegerea retragerii în singurătate este, pe alocuri, justificată de raportul idealitate – existenţă pe care îl solicită lectorului, ori de câte ori se simte dator să intervină cu câte o explicaţie: „atmosfera de la <<Casa Scriitorilor>> nu mai e cea de altădată.”[8] Aceasta pare a fi o primă premisă a retragerii şi însingurării. Justificarea este antepusă observaţiei: „Am oarecare faimă de individ ursuz aşa că nimeni nu se simte obligat să încropească o conversaţie cu mine dincolo de <<Bună dimineaţa>>, <<Cum e apa?>>sau<<Poftă bună>>.”[9] Ca într-un gest de autoapărare, protagonistul mărturiseşte, pentru sine, o coabitare cu aplombul şi respingerea celor din jur, motivând o asemănare comportamentală similară arabilor care-şi vizitează moscheea: „Nu mă atrage, aşadar, să iau parte la şuetele care se încing pe plajă ori pe terasă şi să aud obişnuitele bârfe literare. Le evit cât pot.Mă salut cu cei cu care mă întâlnesc, pe coridoare, la masă, pe faleză şi cam atât.E mai bine.Şi pentru ei.Şi pentru mine.”[10] Prin acest gest este mărturisită retragerea în singurătate ca unică posibilitate de convieţuire cu cotidianul

[5] *Ibidem,* p. 9.
[6] *Ibidem,* p. 9.
[7] *Ibidem,* p. 9.
[8] *Ibidem,* p. 9.
[9] *Idem, Ibidem,* p. 10
[10] *Ibidem,* p. 10

devenit emblemă a banalului. Protagonistul face, din alegerea sa, prin urmare, o armă îndreptată împotriva stării generale. Sigur că reacţiile, gesturile şi faptele celor din jur sunt minuţios înşirate în paginile jurnalului, ca referinţe ale refuzului de a le căuta preajma: „Pe fundalul foşnetului greoi al valurilor, se aud, de pe terasă, voci uşor stridente, mai ales când râd. Comentează, probabil, nimicurile de peste zi sau pun ţara la cale. E puţină nesimţire în această şuetă nocturnă care nu se sinchiseşte că alţii dorm, dar încerc să nu mă enervez. N-aş reuşi decât să-mi stric noaptea, să-mi compromit definitiv somnul."[11] Pus în faţa acestor acte de superficialitate, protagonistul îşi găseşte salvarea în „răsuflarea mării" şi în ţărmurile solitare sau în nisipul fierbinte ori în valurile reci. Toate îndeamnă spre linişte, spre trăire, spre desfătarea simţurilor, spre tămăduirea bolii fizice şi spre recrearea fiinţei. Două sunt astfel modalităţile de evadare din superficialitatea imediată: marea, creatoare de viaţă autentică şi retragerea înspre mitologie, ca spaţiu al evadării din claustrarea lumii „strategie defensivă faţă de lumea din exterior".[12] La extremităţile înspre care s-ar putea pierde fiinţa, regăsim astfel cele două remedii: marea şi mitologia. Prima dintre acestea îl justifică drept „altfel" de fiinţă, aceeaşi dinainte fizic structurată dar din alte trăiri construită. Aventurierul călător promite să explice această nuanţare a propriei fiinţe pe care marea o retexturizează, fără a-l transforma însă pe deplin într-o „altă" fiinţă: „să fiu mai clar, dacă pot. N-aş zice că devin<<altul>> la mare. Dar, cu siguranţă, devin <<altfel>>. Probabil lumina specială de aici provoacă unele modificări în metabolismul meu. Am o stare de beţie superficială care-mi relaxează inhibiţiile şi mă curăţă, parcă, de zgură."[13] De aici provine şi antidotul pentru starea de oboseală nervoasă. Evadarea din spaţiul claustrant şi prăfuit cu „zgură" al Bucureştiului, devine, la mare „vagă amintire" şi pe care autorul şi-l aplică sieşi pentru a se salva. La celălalt capăt, pătrundem, din nou, în sfera mitologicului care activează „pe verticală (axis mundi) adică în temporalitate, cercetând orizontul spaţialităţii imediate".[14]

Jurnalul la mare este împânzit cu numeroase referiri la diferite instanţe mitologice care fixează universul auctorial alături de liniştea oferită prin prezenţa mării. Aproape putem afirma că mitologia cu fauna ei racordează spiritul autorului, chiar din adolescenţă la imergenţele tabuizante, nepermise ale vieţii sale, pe care le dezlănţuie între graniţele acestui spaţiu al derogării. El însuşi mărturiseşte că actele şi viaţa zeilor se suprapun ca matriţă realului: zeii

[11] *Ibidem*, p. 33
[12]Ileana Alexandrescu-Voicu, *Octavian Paler – Mitopoetica eseului*, Editura Alfa, Iași, 2008, p. 65
[13]Octavian Paler, *Op. Cit.*, p. 11
[14] Ileana Alexandrescu-Voicu, *Op.cit.*, p. 98

greci se umanizează sau se dezumanizează, în funcţie de păcatele pe care le comit sau nu. Asemeni spectacolului lumesc interzis, prin apel la morală şi bună conduită, se desfăşoară îndeaproape şi cel aferent lumii Olimpului: „De altfel, m-a amuzat enorm, din capul locului, faptul că aproape toţi zeii grecilor îşi pierdeau subit simţul divinităţii când dădeau cu ochii de o femeie frumoasă. […] Nu-i simţeam severi, intransigenţi. Şi mă încânta să văd că nişte zei duceau o existenţă de copii mari care nu reuşeau să se maturizeze. Preferau să imite ce observau la oameni, fără să se ridice peste limitele parodiei."[15] Diferenţa dintre cele două lumi care par a activa la fel va fi mărturisită însă, tot de autor, ca încercare de delimitare a superficialului lumii active, în raport cu nemurirea declarată în Olimp. Vacanţa naratorului devine aşadar un spaţiu închis dar neclaustrant, ofertant pentru „imaginaţia reflexivă"[16] chiar dacă simbolistica aferentă mării îndeamnă spre deschidere şi infinit, autorul permiţându-şi astfel: „să confrunte peisajul interior (stimulat de reminescenţe livreşti) cu priveliştea reală a teritoriului în care s-a aventurat."[17] Actele sale de existenţă se desfăşoară în chenarul prestabilit al acestui tipar: marea ca punct al exteriorului şi antichitatea ca punct al interiorizării şi al retragerii. Dincolo de acestea nu pare să existe nimic, ceilalţi turişti devin exponenţi ai civilizaţiei percepute, în cel mai eronat mod posibil, zgomotoasă şi superficială. Colegii săi sunt fie necunoscuţi fie incompatibili componentei sale sufleteşti, din varii motive. În faţa spectaculoasei mări par să se dilueze, până spre disoluţie, toate: „lucruri mărunte care-mi îmbâcsesc ziua în Bucureşti."[18]Dincolo de toate acestea, călătorul redescoperă triada iubire – viaţă-moarte. Semn că marea ucide cotidianul şi îndeamnă spre meditaţie. Pentru a nu-şi nega spiritul solitar, protagonistul se separă de lume, până în punctul maxim al singurătăţii „obsedată de lume"[19], punct întemeiat, conform mărturisirii proprii ca „legendă". Ori legendele sunt create să dăinuie. Punctual, în respectarea unui program impus de însingurarea autoacceptată, acesta devine, în văzul cunoscuţilor, un întârziat doar pentru că nu se oferă pe sine ordinii banalului cotidian. În paginile aceluiaşi jurnal, naratorul construieşte un discurs în care îşi rezumă neajunsurile propriei existenţe, recunoscând curajul de a se situa contra destinului: „Mă tem că toate lecţiile pe care mi le-a dat viaţa (cu mare blândeţe, de altfel!) au fost zadarnice. N-am reţinut nimic din ele. Nu mi-am corectat niciun defect, nu mi-am reparat nicio greşeală. Şi, într-un anume sens,

[15] Octavian Paler, *Op. Cit.*, pp. 13-14
[16]Mircea Iorgulescu, *Ceara şi sigiliul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 210.
[17]Eugen Simion, *Dicţionarul General al Literaturii Române*. *Vol. V (P-R)*, Editura Univers Enciclopedic, 2006. p. 561
[18]Octavian Paler, *Aventuri solitare Două jurnale şi un contrajurnal*, p. 11
[19] Radu Sorescu, *Opera lui Octavian Paler*, Fundaţia-Editura, Craiova, 2012, p. 38

mi-am visat viaţa mai degrabă decât am trăit-o. Am visat lucruri pe care nu eram în stare să mi le doresc în realitate şi cu atât mai puţin nu eram în stare să le obţin. Mi-am oferit compensaţii fictive şi, nu o dată, m-am justificat cu argumentul că visul face parte şi el, cumva din realitate."[20] Retragerea acceptată în singurătate este dublată de melancolia gravă specifică unui spirit vădit romantic. În acelaşi *Jurnal la mare*, autorul consemnează decizia de a nu face referire la niciun detaliu legat de viaţa sa personală. În absenţa acesteia preferă să elogieze imaginea concretă a singurătăţii „drept condiţie a existenţei"[21], alături de care formează un cuplu. Am putea crede că tocmai aceasta i se substituie fiinţei iubite sau devine o posibilă alternativă a existenţei ca refugiu din faţa lumii, un topos în care să-şi accepte convieţuirea cu propriul sine. *Jurnalul la mare* se-ncheie, în acelaşi registru melancolic. Aici transpare o ultimă imagine a întâlnirii cu marea ce devine o „realitate visată", din motiv că „în lumea reală totul alunecă". Prin urmare, retragerea sa este oarecum justificată.

Ca reacţie la singurătatea asumată în preajma mării, înconjurat de oameni dar trăind şi activând în absenţa lor, autorul contrapune un al jurnal la mare. Acesta este însă conceput în opoziţie certă cu primul jurnal, motiv pentru care l-a şi intitulat *Contrajurnal la mare*. Imaginea statică, împietrită a călătoriei care aproape că nu există, din primul jurnal, este deconstruită prin dinamismul şi emergenţa cu care sunt redate mărturisirile din *Contrajurnal la mare*. Starea contemplativă şi influenţele meditative sunt înlocuite de dinamica extinsă si extrinsecă, atât din perspectiva peisagistică cât şi din cea a vivacităţii umanului. Aici pare să se anuleze singurătatea asumată, de teama întâlnirii cu preajma, interiorizarea extrapolând spre o deschidere responsabil asumată în faţa lumii. Această deschidere parcurge o traiectorie rectilinie, oscilând între umor şi ironie, sarcasm şi amuzament, arme cu care noul călător, proaspăt strămutat din zona ascezei mitologice, reface traiectul călătoriei de pe vasul de croazieră. O dată cu renunţarea la meditaţie şi contemplare asumate, în prima parte a discursului literar, călătorul modifică şi unghiul locativ de unde relatează şi se comunică pe sine. Spaţiul static oferit de Casa Scriitorilor din Neptun şi plajă este înlocuit de spaţiul dinamic, extins al pelegrinării între cele două mări: Marea Neagră şi Marea Egee. Locul firii meditative şi contemplativ solitare a prozatorului, din prima călătorie, este luat de un protagonist care-şi păstrează identitatea dar îşi modifică perspectiva de prelucrare a detaliilor călătoriei. Viziunea prin filtrul căreia se construiesc acum scenele din timpul croazierei este tipic moralistă şi

[20] Octavian Paler, *Op. Cit.*, p. 71
[21] Radu Sorescu, *Op. cit.*, p. 103.

moralizatoare dar vivace şi dinamică: „Amatorii de indiscreţii benigne şi… nu tocmai benigne nu vor rămâne probabil nesatisfăcuţi parcurgând aceste pagini. Eterogena faună scriitoricească de pe vas e surprinsă în instantanee sec-maliţioase (rareori am întâlnit, la Octavian Paler, atâta umor conţinut!)”[22] Nu ne putem aştepta să privim întâmplările, prin ochiul celui ce renunţă la obiectivitate, la condiţia de solitar sau la asceza întru mitologie ci, mai degrabă, devenim martori ai unor mărturisiri raportate de: „un gafeur retractil, foarte mizantrop, dar – de voie, de nevoie – reuşeşte să devină ceva mai sociabil; nu refuză interviurile, nici discuţiile amicale. Se simte totuşi mereu<<inactual>>, pretutindeni <<străin>> şi contemplă spectacolul gălăgios al celorlalţi cu resemnare sau cu o reţinere politicoasă.”[23]

Stilul prozatorului rămâne aşadar neschimbat. Ceea ce se schimbă într-adevăr este deschiderea, mult mai vizibilă şi responsabil asumată, în faţa celor din jur. Dacă până la relatarea din *Contrajurnal la mare* evenimentele erau precizate doar în masura în care puteau justifica nevoia de retragere în singurătate, acum survin, ca urmare a raportării către uman, protagonistul luând parte la o serie de discuţii amicale sau interviuri despre care nici nu se putea discuta în prima parte a cărţii. Se observă aşadar o deconcentrare a barierelor pe care acesta le trasase riguros între el şi cei din jur „străini” sau nu şi mediul aproape amical în care se desfăşoară cea de a doua parte a călătoriei; Nici noua ipostază a călătorului nu o trădează însă pe prima. Cei cu care vine în contact sunt observaţi şi raportaţi tot prin acuitatea tranşantă şi reţinută a primului călător dar uşor deschisă spre dialog chiar dacă sub forma reţinută a unui ins politicos; Cu cât fauna descrisă este mai variată cu atât condiţia înstrăinatului străbate mai puternic din reacţiile sale. S-ar părea că solitudinea sau starea sa de retragere se amplifică, pe măsură ce spectacolul lumesc ia amploare.

Contrajurnalul se deschide cu acelaşi motiv al ezitării: „Încă o dată, mă conving că hotărârile mele sunt, de fapt, ezitări eşuate.”[24]Această ezitare este însă anulată de provocarea de a „mai respira o dată aerul de la Delphi n-am putut să renunţ! De multă vreme îmi doresc asta. În plus, poate că merită să verific ce înseamnă << marea >>pentru mine nu numai vara, pe plajă, ci şi în prag de iarnă, în larg.”[25] Două motive, solid enunţate, par să stea la baza acestei călătorii: mitologia şi marea, spaţii apreciate şi amintite mereu de prozator, şi care deschid drumul noii călătorii. Evenimentele, care se desfăşoară între cele două, au în centru o bogată

[22]Paul Cernat, *Op. cit.*, p. 7
[23]*Ibidem*, pp. 7-8
[24] Octavian Paler, *Op. Cit.*, p. 107.
[25]Octavian Paler, *Op. Cit.*, p. 107.

galerie portretistică. Actanţii sunt toţi personaje ale unor situaţii intenţionate, menite să intensifice melancolia şi regretul pentru mult prea vizibila discrepanţă trecut – prezent. Până la urmă, aici pare a se sucomba întreaga deconstrucţie artistică, reiterată în *Contrajurnal la mare*. Reveria şi drumul prin trecut par să se anuleze, prin aprobarea nevoită a prezentului. La îmbarcare, în aeroport, în stil tipic românesc, numele de pe biletul călătorului se încurcă inexplicabil cu cel de pe paşaport creând tensiune unui alt pasager G. Dimisianu, despre care autorul notează, cu o oarecare ironie, că ar fi fost pus în situaţia de a se întoarce acasă, însoţit de ghinionul de a nu vedea Grecia pe care nu avusese ocazia s-o viziteze, deşi paradoxal era la origine grec. Situaţia se clarifică repede şi cei doi se pot îndrepta spre avion liniştiţi. Sigur că finalizarea acestei încurcături ridicole este semnalată de narator, într-o notă pur ironică şi subversivă: ,,ghinion oribil pentru un <<grec>> care va vedea pentru prima oară, acum, Grecia."[26] Notaţiile sale continuă, în aceeaşi notă ironică: ,,Constat, din felul cum ne strângem în grup, că avem un remarcabil spirit de turmă. Până la urmă, ne primim cheile."[27] Scoţând în faţă aşa-numitul ,,spirit de turmă"şi nevoia românului de a-l urma pe cel de lângă el în gesturi şi fapte prozatorului îi ,,scapă" un alt adevăr, o altă trăsătură definitorie pentru sufletul pur românesc, neaoş: ,,Şi iarăşi ne strângem în grup. Simţim nevoia să ne spună <<cineva>> ce să facem, deşi în program e trecută o seară liberă!"[28] Să fie oare aici inserat un apel la spiritul libertăţii oprimate în perioada comunistă? Sau doar o altă justificare a nevoii de singurătate, ca soluţie în faţa rinocerizării ionesciene în care parcă se adâncesc cei prezenţi? Nici atmosfera de pe vasul de croazieră nu pare să fie altfel decât evenimentele de până atunci. Repartizarea, într-o cameră de unde nu poate vedea ci doar auzi marea îi creează călătorului un puternic disconfort: ,,Păcat. Am început-o prost. Voi <<auzi>> marea, cea mai mare parte din timp, în loc s-o privesc."[29] ,,Burta vasului", aşa cum metaforic o numeşte naratorul pare a fi o copie fidelă a burţii chitului ce-l înghite pe Iona, pescarul din drama lui Marin Preda sau a analogului său din Biblie. Imaginea singurătăţii este, în ambele cazuri, masca omului contemporan, care se trezeşte singur în lume, ca într-o perpetuă situaţie limită, pe care şi-o atribuie ca măsură de siguranţă. Postulatele pe care par să le enunţe cei doi sunt oarecum acte de revoltă (Mă revolt deci exist - Camus)vdar nu vehement verbalizată ci tacit ascunsă sub această mască, unică modalitate de a decanta libertatea intrinsecă a fiinţei umane: Aleg deci exist. (K. Jaspers)

[26] *Ibidem*, p. 108.
[27] *Ibidem*, p. 109.
[28] *Ibidem*, pp. 109-110
[29] *Ibidem*, p. 111

Aceeaşi discrepanţă pare să fie fotografiată, de ochiul critic al naratorului, încă din momentul sosirii pe vapor. Organizarea acestuia pare să reformuleze, după cum el însuşi mărturiseşte, o altă „dimensiune" a Olimpului: „ne învârtim într-un mic Olimp plutitor"[30], toate spaţiile de pe vas, purtând nume mitologice: Poseidon, Apolo, Venus etc. Sesizarea este imediat nuanţată de o explicaţie, în acelaşi regim ironic: „În toată Grecia legendele sunt puse la lucru să aducă bani. A trecut vremea când zeii hoinăreau, de capul lor, pe la Troia, ori se distrau pe seama muritorilor."[31]Este semnalat astfel încă un detaliu care întăreşte clivajul iremediabil între sacru şi profan şi pe seama căruia autorul pare să persifleze, de-a lungul călătoriei sale. Revederea Greciei devine aşadar un alt prilej de rememorare a trecutului, a legendei, a mitologiei, surprinse, scriptural, de-a lungul naraţiunilor mitologice. Ceea ce înregistrează „ochiul scrutător" al călătorului este o imagine profană a unei Grecii care nu pare a fi aceeaşi cu cea din paginile mitologiei. Însuşi autorul nuanţează: „Misterul care aducea, pe vremuri, valuri de pelerini s-o audă pe Phythia s-a stins în pietrele invadate de bălării. Pe culmile Parnasului, muzele au lăsat locul caprelor.Nici măcar crăpătura pe unde ieşeau aburii halucinogeni nu se mai vede. Dacă a existat vreodată. Te duci acolo, ca la Troia, nu pentru a vedea <<ce este>>, ci pentru a-ţi imagina <<ce a fost>>. Dacă eşti în stare să crezi, eşti norocos."[32] Clădirile „degradate, cenuşii", „zidurile scorojite", „magazinele cu marfă dubioasă", reformulează, în mintea călătorului, o imagine parcă uşor copiată a României comuniste. Încă o dată este folosit pretextul călătoriei pentru a evidenţia „tipul de mizerie" pe care comunismul l-a instalat în ţările unde a pătruns în ziduri ca „o igrasie istorică". Sentimentul neuitat al uniformizării cenuşii prinde contur puternic, pe-ntreg parcursul călătoriei din *Contrajurnal la mare*. Încercând parcă o răzbunare împotriva oprimării resimţite puternic în acea perioadă, prozatorul demască urmele grave lăsate de aceasta asupra oraşului. Pasajele descriptive inserate să declame imaginea dinamică a „croazierei" sunt însă animate de galeria de portrete înşirate, aproape balzacian, în tabloul colorat al acesteia. De departe cea mai interesantă apariţie pare să fie Theo, un scriitor elveţian a cărui prezenţă îi suscită autorului interesul. Numeroase pasaje din *Contrajurnal la mare* recompun imaginea captivantă a personajului construit din întrepătrunderea unui soi de nebunie nedeclarată dar mereu activă cu spiritul enciclopedic şi poetic. Aflat într-o eternă pendulare între aceste situări, Theo in der Smitten decalcifică atmosfera ternă şi mată pe care o redă ritmul întâmplărilor, în memoria călătorului. Apare ca

[30] Octavian Paler, *Op. Cit.*, p. 111
[31] *Ibidem*, p. 111
[32] *Ibidem*, p. 113

apoi să se facă nevăzut, din nou; Gesturile sale excentrice îl intrigă dar îl şi uimesc, în acelaşi timp, pe narator. Poartă peste tot cu el bicicleta, deşi se află pe un vas de croazieră, se afişează în postură de travestit la seara de cabaret; Poartă peste tot un rucsac negru de care nu se lipseşte niciodată, e anarhist cu planuri de extincţie a Europei. Excentricităţile sale îl declară ca fiind ,,singurul european interesant de pe vas" dar, în acelaşi timp, naratorul mărturiseşte, despre el: ,,Şi nu sunt sigur că e zdravăn la minte."[33]

Alte tipologii par să îngroaşe caricatura pitorească, fauna croazierei devenită un Turn Babel al posterităţii. ,,Figurile pitoreşti", cum le numeşte autorul, par să fie omniprezente: ,,Un poet metafizic improvizează încontinuu versuri picante", Ştefan Agopian, Agop pentru prieteni, se remarcă prin iminenta stare de somnolenţă care-i aduce celebritate şi-l scoate din anonimat. Buduca se lasă uşor păcălit de trucurile lustragiilor turci şi devine comic şi aproape ridicol când, de fiecare dată, ,,în contul prieteniei" afişate de turcii lustragii se vede nevoit să apeleze la ceilalţi pentru bani împrumut să le plătească serviciile. Bruno se adaugă ,,seducătorilor" deturnând ideea că ,,bărbaţii din România sunt misogini."[34]Un fel de cuplu caragialian de tipul Farfuridi-Brânzovenescu regăsim cumva în duo-ul ,,Monsenior Adrian Popescu şi Biju (Ioan Morar), care se tachinează mereu, spre deliciul auditoriului.

Ceilalţi călători, prezenţi pe vasul de croazieră, exceptându-l pe Theo, par a fi, mai degrabă, nişte existenţe banale şi puternic activate în superficialul cotidian. Nu sunt interesaţi de obiectivele turistice sau de traiectul cultural pe care îl oferea această croazieră. Ei se complac, mai degrabă, în deliciile de moment şi în actualitatea fadă pe care le-o rezervă imaginea profanată a oraşului, a străzilor şi a preajmei din locaţiile unde vasul poposeşte. Amestecând astfel detaliile locative cu cele caracteriologice, autorul reuşeşte să transforme imaginea acestei croaziere într-un spaţiu de întâlnire a extremelor: plictis vs. frenezie, ridicol vs. elegant, retragere vs. expansiune, linişte vs. agitaţie, un spaţiu pestriţ unde converg energii sau se absorb tăceri.Şi prin celelalte notaţii autorul intervine, folosind aceeaşi tehnică a elipsei narative, pentru a-şi justifica marea retragere. Locaţiile vizitate sunt aşadar departe de ceea ce spiritul său înmagazinase, din lecturi sau auzite. Indiferent de obiectivul notaţiilor sale, prezente în suburbiile schemei descriptiv – confesive, conchidem, împreună cu autorul: călătoria în sine devine un preambul pentru decantarea spiritului solitar, pentru trasarea graniţei între impresia livrescă, formulată în urma relecturilor personale şi antipitorescul imaginilor

[33] Octavian Paler, *Op. Cit.*, p. 135
[34] *Ibidem*, p. 145

trăite şi văzute de-a lungul croazierei şi, în aceaşi timp, prilej de accentuare şi justificare a spiritului anticălător, în lumea de dincolo de sacru. Notaţia sacadată a timpului alocat vizitării, solicită, şi mai puternic, dezamăgirea călătorului deja agasat de iminenţa pericolului resimţit, prin agitaţia mării care pare să împiedice, de câteva ori călătoria. *Contrajurnalul la mare* devine astfel un topos claustrant unde se confruntă parcă, într-o bătălie fără final: modernitatea prost organizată a imediatului şi urmele trecutului rătăcit între gloria ruinelor şi imposibilitatea de a mai concura cu aceasta.

Ultima parte a „aventurilor", *Jurnalul American*, reclădeşte periplul prin spaţiile generos ofertante ale Lumii Noi. Este aici sistematic punctată desfăşurarea unui amalgam de contradicţii antrenate într-un spectacol ce suprapopulează teritoriul ocupat, în subsidiarul sufletesc, de melancolii romantice. Înstrăinarea hotărât denominată, până în acest punct, atinge curajos cea mai înaltă treaptă a obiectivităţii. Nicăieri aceasta nu pare să fie mai puternic denunţată aşa cum călătorul o deşartă în paginile „jurnalului" *Jurnalul American* începe printr-un „cuvânt justificativ", anunţând parcă, încă din titlu, traiectoria mărturisirilor auctoriale. Aşa cum era de aşteptat, autorul menţionează: „Nu pretind că America reală arată cum am văzut-o eu. Cel puţin trei handicapuri, în afara superficialităţii pe care o presupune, de regulă, trecerea printr-o ţară ca străin, m-au împiedicat, probabil, să aprofundez unele impresii şi să le corectez pe cele, eventual, greşite."[35] Sunt confesate, în chip triadic, motivele pentru care notaţiile sale pot converge înspre raportarea unei imagini nepotrivit construită despre un spaţiu pe care călătorul se află în imposibilitatea de a-l aprecia corect. Necunoscând limba pe care o aseamănă „latinei moderne", mentalul american supradozat de pragmatism si triumful fizicului asupra metafizicului, călătorul porneşte, încă de la început, cu un handicap, mărturisit sincer: „În fine, m-am dus în America doldora de prejudecăţi."[36] Doza de sentimentalism şi idealism adjudecată va dezechilibra imaginea prin care este redată realitatea americană etichetată dur, prin două atribute care nu mai lasă loc interpretării de niciun fel: „afacere", „cotă la bursă". Cele două atribute ataşate, deloc surprinzător, ci iminent Americii, sunt justificate ironic dar în baza unei sincerităţi debordante: „Există multe riscuri ca ele să oglindească, mai degrabă, modul meu de a gândi decât realitatea americană şi să fie excesive sau chiar nedrepte din pricina defectelor şi limitelor mele."[37] În acelaşi timp, elaborează însă o pledoarie proamericană în sprijinul căreia argumentează pertinent, prin câteva numiri, impozanţa incontestabilă a Americii în faţa

[35] Octavian Paler, *Op. Cit.,* p. 187.
[36] *Ibidem,* p. 187.
[37] *Ibidem,* p. 188

Europei învinse: fascismul şi comunismul ca „exerciţiu negativ”[38]. Cele două morburi care au sucombat societatea, până în cele mai adânci compartimente ale sale, îi obligă, fără drept de autoapărare, pe europeni să îşi modereze părerile antiamericane. Discursul auctorial se construieşte aşadar pe o balanţă echilibrată în care atârnă atât defectele americane, pe de o parte, cât şi calităţile lor, pe de altă parte. Mărturisirile sale sunt, cu atât mai tulburătoare cu cât făcând acest recensământ al lipsurilor Europei sau Americii, concluzia este, fără hazardare, că există un echilibru inextricabil între cele două continente. Acest echilibru pare să fie menţinut, de fiecare parte, prin elementele de natură pozitivă care ridică Europa în faţa Americii pentru a o coborî apoi în faţa ei. În vreme ce America şi-a creat un cult al protejării „ruinelor”, Europa pare detaşată de existenţa lor. Tradiţiile, atât de bine păstrate de europeni, par a fi însă inexistente într-o Americă văzută drept conglomerat de popoare care şi-au păstrat tradiţiile lor. Cu toate acestea, America are „o eficienţă periculoasă”[39], izvorâtă din curajul de a înainta, fără a privi în urmă, fapt care europenilor le lipseşte, cu desăvârşire: „Incontestabil America avansează cu o viteză pe care Europa n-are cum s-o egaleze.”[40] Justificarea acestei mărturisiri este argumentată pertinent: „poate că forţa Americii stă într-o sinteză ciudată. Americanul, am notat undeva, e un barbar supercivilizat. Are vitalitatea barbarului neobosit de istorie şi priceperea de a nu se pierde în subtilităţi. El rezolvă simplu încurcăturile filosofiei în care se complace Europa. Ceea ce e util e bun! Ceea ce e profitabil e şi mai bun!”[41]Călătorul admite că numeroasele contradicţii pe care le enumeră fac din America o ţară unde „visul” nu este o himeră sau o construcţie pozitivă spre care tinde subconştientul ci este, cu certitudine, o materializare a tribulaţiilor acestuia. Lecturile ulterioare i-au alimentat imaginaţia, permiţându-i să „judece istoria şi să se confrunte cu zeii culturii”[42], pe măsură ce Eldorado, generalii Lee şi Grant sau nordiştii şi sudiştii au prezentat istoria fabricată a marii puteri. Apoi imaginea salvatoare a Lumii Noi aşteptată să anuleze convingerile „realismului socialist”, a alimentat aura construită, în manieră pur optimisă, pentru un tărâm care aducea cu sine schimbarea. Imaginea perfectă a acestei lumi, deconspirată de cei din jur deranjaţi că salvarea nu va veni dinspre ei, a creat un efect neaşteptat: frustrarea Europei îmbătrânite, incapabilă să se ridice la nivelul Lumii Noi. Jurnalul se construieşte astfel pe o balanţă bine echilibrată pe care autorul aşează refuzul de a pactiza cu adepţii curentului anti-american, dar, în acelaşi timp, nu se

[38] Ileana Alexandrescu-Voicu, *Op.cit.*, p. 99
[39] Octavian Paler, *Op. Cit.*, p. 192
[40] Octavian Paler, *Op. Cit.*, p. 193
[41] *Ibidem*, p. 194.
[42] Eugen Simion, *Scriitori români de azi, Vol. IV,* Editura David. Litera, București, Chișinău, 1998, p. 198.

asociază nici mirajului promovat de „entuziasmele proamericane”.[43] Sejurul american stârneşte călătorului sentimente şi reacţii, într-o paletă de contradicţii. Clivajul este cu atât mai puternic cu cât ochiul scrutător al călătorului tinde să raporteze detaliile peisajului la cel european. Drumurile întortocheate sunt imposibil de străbătut în plimbare, aşa cum se procedează în Europa, constatând că maşina devine, în acest spaţiu, o condiţie a străbaterii frenetice a oraşului. De aici şi sentimentul de disconfort, mărturisit până la depersonalizare: „Unui asemenea oraş nu-i pot vedea<<marginile>>. În consecinţă nu-l pot <<gândi>>. Ştiu că se sfârşeşte undeva, dar acel <<sfârşit>> are loc dincolo de ceea ce m-am obişnuit să consider normal sau suportabil.”[44] Nici imaginea impozantă a celebrei catedrale de cristal nu îi solicită interesul ci, dimpotrivă, îi întăreşte convingerile profanării spiritualului prin somptuozitatea construcţiei care alterează, în viziunea sa, măreţia divinităţii: „E făcută să nu te reculegi în ea, ci să te miri.”[45] Echilibrul pe care naratorul speră să îl găsească în America se debalansează, din cauza avântului tehnologic capabil să demistifice orice încercare metafizică. Pe românii stabiliţi acolo, Octavian Paler îi găseşte dedublaţi de spiritul românesc, gata antrenaţi de maşinăria mecanică impusă stilului de viaţă american. În acest sens, în persoana lui Dan Păun, român stabilit în America, împreună cu soţia sa, Mona, autorul însumează imaginea detaşării de spaţiul românesc. Plecat, ca exilat, din Bucureşti, în anii ’70, anticomunist convins dar vizibil neîndârjit în exprimarea acestei situări, personajul este surprins ca sinteză de reacţii şi trăiri disociate de tipicul celorlalţi exilaţi: „Nu se arată nici stresat de amintiri, nici indiferent, în momentele când se ajunge (inevitabil, într-o maşină cu cinci români, pe o autostradă, între Los Angeles şi San Francisco) la ce mai e nou prin Bucureşti.”[46]Autorul aşează, în descrierea acestui personaj atipic, curajul de a accepta cosmopolitismul, în varianta pe care o lansează noua sa patrie. Pe Mona, soţia sa, în schimb, autorul o găseşte „gravă, radicală dar şi mai tăcută.”

Balanţa confort vs. autenticitate şi tradiţie pare să guverneze toate notaţiile din *Jurnalul American*. În acest sens, sunt enumerate o serie de atribute cu care americanii s-au înarmat pentru a-şi consolida statutul şi existenţa pe care le intitulează metaforic „mituri”: spectacolul tehnologic, progresul, banul, încrederea, celebritatea, civilizaţia, performanţa sau puterea. Modul în care reuşesc să îmbine aceste atribute le conferă, de fapt, forţa reuşitei. Autorul

[43] Paul Cernat, *Op. cit.*, p. 10
[44] Octavian Paler, *Op. Cit.*, p. 210.
[45]*Ibidem*, p. 214
[46] Octavian Paler, *Op. Cit.*, p. 220

aminteşte însă că acestea sunt perfectibile, până într-o anumită măsură, ,,călcâiul lui Ahile" fiind mai puţin sensibil decât o posibilă demecanizare a bunei funcţionări a acestora.

Finalul *Jurnalului American* stabileşte, în mod cert, concluzia deloc uimitoare pe autorul o dezvăluie cititorilor săi: ,,Pot să spun, convins că nu gresesc, doar că nu mi-ar plăcea să locuiesc în America."[47]Sentimentul înstrăinării este aici mărturisit direct deşi, paradoxal, tot autorul este cel care conchide: ,,în ciuda marii toleranţe a Americii faţă de străini"[48]. Dacă singurătatea şi înstrăinarea-i devin tovarăşi de drum, de-a lungul acestor ,,aventuri", fapt amintit, încă din titlu, în primele jurnale nu par a avea o influenţă atât de puternică asupra spiritului călător. Spaţiul american este pare-se cel care adânceşte această singurătate în mijlocul suprapopulării şi a gravitaţiei nesfârşite, până la înstrăinarea totală. Prin urmare, autorul mizează pe importanţa esenţei, în detrimentul duzinei şi supraaglomerării timpului dar tot el reformulează retoric pragmatismul americanilor prntru care viaţa trăită pur şi simplu este un dicton al propriei reuşite, în timp ce europenii, în esenţa lor, manevraţi de teama de a nu-i diminua importanţa, caută mereu sensul metafizic al existenţei, uitând să trăiască: ,,Dar, oare, a te întreba mereu <<ce e viaţa>> nu e mijlocul cel mai sigur pentru a neglija s-o trăieşti, pur şi simplu? Nu-i exclus, îmi zic, îndreptându-mă spre ieşire, că americanii să fie, măcar din acest punct de vedere, mai înţelepţi decât noi."[49] Răspunsul la această întrebare îl redă tot autorul printr-un apel la ,,sinceritate provocatoare şi atitudine radicală"[50]: înţelepciunea nu este de această dată atributul nostru ci al lor; În toate greşelile lor şi în stilul lor grăbit de a coabita cu existenţa, Octavian Paler găseşte un îndemn, o lecţie pe care le reproduce, cu rigoare, în fiecare rând al jurnalului: americanii trăiesc fără să îşi problematizeze existenţa, în vreme ce europenii pierd esenţa ei în încercarea de a o perfecta, reuşind doar să supravieţuiască. Poate de aici şi însingurarea şi înstrăinarea pe care le resimte sunt mai puternice decât în celelalte jurnale, un act de neacceptare a simplităţii cu care viaţa poate fi trăită, fără a o problematiza sau a-i căuta neajunsurile dar mereu ,,rămânând fixat asupra interiorităţii."[51]

Bibliografie:

1. Alexandrescu-Voicu, Ileana, *Octavian Paler – Mitopoetica eseului,* Editura Alfa, Iaşi, 2008

2. Cernat, Paul, *Trei moduri de a fi străin*, în prefaţă la Volumul *Aventuri solitare Două jurnale şi un contrajurnal*, ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 2008,

3. Iorgulescu, Mircea, *Ceara şi sigiliul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 210.

[47] *Ibidem*, p. 298
[48] *Ibidem*, p. 298
[49] *Idem*, p. 299
[50] Eugen Simion, *Dicţionarul general al Literaturii Române. Vol. V (P-R)*, p. 565.
[51]Dumitru Micu, *Istoria literaturii române*, p. 571.

4. Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române, De la creaţia literară la postmodernism*, Editura Saeculum. I. O., București, 2000

5. Paler, Octavian, *Aventuri solitare Două jurnale şi un contrajurnal*, Editura Albatros, Bucureşti, 2006, p. 19.

6. Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, Editura Iri & Univers Enciclopedic, 2001

7. Simion, Eugen, *Dicţionarul General al Literaturii Române*. *Vol. V (P-R)*, Editura Univers Enciclopedic, 2006.

8. Eugen Simion, *Scriitori români de azi, Vol. IV,* Editura David. Litera, București, Chișinău, 1998

9. Sorescu, Radu, *Opera lui Octavian Paler*, Fundaţia-Editura, Craiova, 2012

BETWEEN PAIDIA AND LUDUS: VIRGIL TEODORESCU

Ioana Vultur (Bardoși-Vultur)
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Virgil Teodorescu was an important name for what was the avant-garde movement . Under the innovative principle that he promoted, he managed to integrate into this group, even though his way of poetry is thriftier than it used to be for that literary trend. As we go on lecturing his poems, we can easily identify the two pillars of ludus: mimicry and ilinx. Virgil Teodorescu enjoys playing with words, inventing new ones, although they seem odd. Due to this exercise and more others, some of his literary work has a joyful feature, mixing elements from the Dada movement with ones of the Surrealism part.

Keywords: mimicry, ilinx, inventing, joyful, mixing

Virgil Teodorescu a reprezentat un nume important pentru ceea ce a fost mișcarea de avangardă. În conformitate cu principiul inovator, pe care aceasta îl promova, el a reușit să se integreze perfect în acest grup, deși „nota aparte a lui Virgil Teodorescu rezidă, așa cum s-a observat, într-o viziune mai cumpătată, mai calmă decât a confraților săi suprarealiști".[1] Limba leopardă, creată de el, este unul din cele mai bune exemple de *paidia*. Nici prezențele onirismului nu sunt de ocolit. Chiar și lirica proletcultistă are ceva aparte, ea având un caracter duplicitar. Dar, pe măsură ce avansează în timp, poezia lui este din ce în ce mai săracă în asociații insolite și în emoție, astfel că poezia s-a îmblânzit iar poetul s-a „convertit la o atitudine literară în totul opusă începuturilor".[2] Pe lângă activitatea sa ca poet, trebuie amintită și cea de publicist, editând revista de avangardă *Liceu*. Dacă e să ne referim la poemele sale suprarealiste, acestea suferă în ceea ce înseamnă dicteu automat. Ceea ce se poate constata, încă din primele sale încercări lirice, este faptul că lirica sa este contaminată de un sarcasm extrem. Cu toate acestea, „dicteul automat... conducea spre o poezie arborescent imagistică în care prima un protest simbolic..." .[3]

Inventivitatea ludică a lui Virgil Teodorescu oferă savoare scrierilor sale și le scoate din matca tiparului. După cum precizează Victor Felea, talentul său se „manifestă printr-o

[1] Gheorghe Grigurcu, *Teritoriu liric*, Ed. Eminescu, București, 1972, p. 87.
[2] Gabriel Dimisianu, *Opinii literare*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 66.
[3] Victor Felea, *Secțiuni*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p. 120.

declanșare promptă și fără dificultăți a fanteziei poetice și a mecanismului verbal care o însoțește”.[4] Multiplele asocieri dintre neologisme și termeni stranii, portretistica urmuziană, jocul fonetismelor reprezintă elementele de început, pe care se dezvoltă jocul liric al lui Virgil Teodorescu. Primul pact pe care îl semnează este cel cu suprarealismul. După cum afirmă Alex Ștefănescu, *Cu chipiul pe cap* este poezia care marchează aderarea lui Virgil Teodorescu la mișcarea lui Breton, ea „exprimând o atitudine protestatară într-un stil ludic”. Tonul, exprimarea familiară, asocierile stranii și comice, fiziologia personajelor lui Urmuz, vorbirea populară, sunt cele care oferă aici fundalul ludic: „... fă-te mai încoace / și ia o barză-n cioc / las că se face / se face iuseime cât ești viu / n-ai auzit că lui papuc majurul / ăl de-nvârtește manutanța / i s-au scăpat recruții în chipiu?”.[5] Pe lângă aceste trăsături, mai poate fi sesizată și persiflarea simbolismului, prin utilizarea refrenului. Un alt poem, *Abraba*, nu scapă nici el de microbul ludic. Joaca este evidentă încă din titlu, el trimițând la cunoscuta formulă magică: „abracadabra”. Cuvântul este înzestrat cu puteri magice. Prezentarea oferită de poet ne amintește de aceea a lui Urmuz și continuă explorarea anatomiei personajelor pe care acesta le-a promovat. Lipsită de orice notă subiectivă și sentimentală, poezia este construită pe un umor straniu, chiar macabru, și se bazează pe principiul metamorfozelor. *Abraba* este practic logosul, cerut să fie la dispoziția poetului: „abraba fii tu căpitanul cu sângele otrăvit / și atunci toate vasele / pe negură sau vijelie / vor pluti lin spre marele golf persic”. Cuvântul deține forța necesară pentru a se transforma în orice. Poetul construiește aici o ghicitoare, se joacă și pune la încercare capacitatea de înțelegere și de descifrare a cititorului. Abraba este un hibrid. În descrierea lui, Virgil Teodorescu combină umanul, vegetalul, animalicul și obiectualul. Astfel de versuri se remarcă printr-o putere agitatorică și multă plasticitate. La fel ca în *Abraba*, lupta cu trecutul literar este jucată și în *Ne spuneau*. Virgil Teodorescu realizează aici o asociere între drumul literar și o călătorie oarecare, transpunând metaforic bagajul trecutului în valiza călătorului. Denigrarea comică a literaturii tradiționale poate fi regăsită în *Mobila mare vine-n ex-concert*. Dăm peste versuri înscrise pe o simbioză de dadaism și suprarealism. Umorul rezultă din descrierea caricaturală a femeii de la țară, departe de prototipul coșbucian, și din elementele neologice care îi sunt asociate: *„Țăranca vine pufoasă-n in / și cu migrene în papură / φ flux de forță rodrig destin... // [...] Ferma de volgi ne-o-ntinde cu / afiș de bere / Spuneți-mi Elsa aveți un krah?...”* . Efecte ludice întâlnim și în poezia *Velur*, ele fiind

[4] Idem , p. 119.
[5] Virgil Teodorescu, *Poezie neîntreruptă*, prefaţă de Nicolae Balotă, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, p. 17.

concentrate în rimele pe care poetul le construiește printr-un fel de procedeu al derivării: sobol-bol, nurci-urci, ardă-mansardă. Sentimentele și starea eului sunt rareori exprimate, dar atunci când acest lucru se întâmplă, ele iau tot aspectul unui joc. *Ghirlanda vocii în jurul marii ei splendori* evidențiază, printr-o înșiruire de comparative de superioritate, trăirea sentimentului de iubire. Dar cea mai însemnată demonstrație ludică o reprezintă limba leopardă, inventată de Virgil Teodorescu. Limba *Poemului în leopardă* amintește de limba păsărească a copiilor. Limba poemului lui Virgil Teodorescu este obținută printr-o deformare a cuvântului englezesc, latin, spaniol sau italian, la care se adaugă contorsionarea sintaxei: „algunos" → „algoa", „day" → „dooy", „found" → „founod", „entre" → „entroe", „two" →"twoe", „stream" → „strearom", „serpiente" → „serpantis" sau din italiană, „serpente" → „serpantis", iar exercițiul poate continua. Chiar dacă aceste elemente creează impresia de haos creativ, pentru Lucian Alexiu apartenența suprarealistă a poetului este discutabilă deoarece „lipsa unei minime organizări a poemului în jurul unui nucleu ideatic este mai curând întâmplătoare [...] Riguros suprarealist ar putea fi, de pildă, acel «Poem în leopardă»..." .[6] Ideile sunt exprimate prin intermediul unui limbaj inventiv, exuberant și care șochează prin asocierile realizate. Elentara, leoparzii, vehiculele leopardice animă imaginația eului liric și rândurile din acest volum. De reținut este afirmația făcută de Gheorghe Grigurcu, potrivit căruia „această poezie, în care, în treacăt fie spus, se află în germene dezinvoltura ironic-onirică a lui Leonid Dimov, ne oferă cheia rustică și pudică a unei sensibilități, ce spre a se apăra și-a elaborat un sistem al propriilor ei spaime, un limbaj șocant".[7]

Spre deosebire de ceilalți scriitori suprarealiști, Virgil Teodorescu își păstrează luciditatea în momentul scrierii poemelor. Așa cum remarcă Petru Poantă, poetul „nu abuzează de tehnica dicteului automatic [...] primatul fanteziei și autarhia limbajului"[8] fiindu-i mult mai pe placul său. Nota de cinism trădează onirismul. Chiar și scrierile din perioada proletcultistă sunt infestate de această atitudine. Primele sale volume conțin mostre de poezie suprarealistă. *Poem în leopardă, Diamantul conduce mâinile, Blănurile oceanelor* și *Butelia de Leyda* sunt împânzite de tehnica imagismului suprarealist. Adeziunea la mișcarea suprarealistă este exprimată indirect, prin intermediul intertextului, poetul incluzând citate din Rimbaud, Lautreamont, Novalis: „Poezia nu va mai ritma acțiunea, ea va fi înainte" sau „Nimic nu e mai poetic decât tranzițiile și întâlnirile eterogene". În momentul în care începe să practice acest

[6] Lucian Alexiu, *Ideografii lirice contemporane*, Ed. Facla, Timişoara, 1977, p. 118.
[7] Gheorghe Grigurcu, *Teritoriu liric*, p. 91.
[8] Petru Poantă, *op. cit.*, p. 108.

gen de scriere, Virgil Teodorescu, după cum am observat anterior, se lansează mai mult în transfigurarea limbajului. Imagismul suprarealist este la el unul revelator, și supune lumea la o serie de metamorfoze. Poetul însuși se complace în acest joc al transformărilor, un joc al măștilor pe care el este dispus să le poarte. Poemele se gravează pe un onirism simbiotic, în care rebarbativul și beatitudinea, contrariile, se atrag: „Știu să mă îmbrac și mai frumos / Și atunci sunt destul de frumos ca să mă pot plimba la braț cu o prințesă din occident / Atunci sunt frumos ca o carabină în lumină /[...]Jumătate ca un întreținut jumătate ca un milionar/ Jumătate ca un măgar jumătate ca un consul". Dacă la Sorescu vom întâlni o apocalipsă a hârtiei, onirismul lui Virgil Teodorescu imaginează „hipnotice dezastre", uneori oximoronice. *Alternativele sunt de diamant* ne oferă un exemplu în acest sens. Imaginile terifiante sunt ordonate conștient, astfel că poetul se îndepărtează de *paidia* și se apropie de *ludus*: „Peste câteva zile îți vei găsi umbra care ar orbi fără polul nord /[...] Pe spinările galbene pisicile conduc lepra / Vehiculele sunt invadate de plante / Și pericolul naufragiului plutește peste herghelie..." . Cea mai mare parte a poemelor de aici pun în evidență coerența viziunii eului liric, deși atitudinea este uneori adolescentină. Suprarealitatea ia locul dicteului automat. Atât limbajul, cât și cadrul prezentat fac apel la exuberanță, aventură și delir. Apelând la metoda paranoid-critică a lui Salvador Dali, Virgil Teodorescu promovează asociații și interpretări delirante. În aceste condiții, straniul, insolitul și absurdul se împletesc și dau naștere unor texte aflate la granița dintre conștiință și realitate: „Pielea înțeapă ca o vitrină / Ca o sondă aprinsă ca o vitrină / Pielea e un înger urmărit de reflectoare și pocnetele carabinei / Prin echinoxurile de primăvară / Pielea e paharul cu bere răsturnat între doi bărbați..." (*Urmele se pierd*). Aceeași situație o întâlnim și în *Braț la braț,* unde, după o descriere de început concretă, urmează căderea în ireal, pentru ca până la sfârșit, poezia să oscileze continuu între aceste două stări. Imaginația nu cunoaște limite, iar poetul asociază termeni delicați altora duri și simpli: jasmin-lemn, cămin fastuos-mormânt, mlaștină-valet, numele iubitei este de jasmin, dar și eczemă (*Numele tău de jasmin*). Imaginarul poetului utilizează, pe alocuri, expresii ale grandiosului: uși care se deschid ca într-un transatlantic, valurile sunt viorile țărmurilor, trecutul este coafat cu scheletele străbunilor, epidemiile de ciumă sunt un vals, sunetul râului devine niște clape, dar ele devin respingătoare prin alipirea unor termeni dizgrațioși: aurora boreală percepută ca o trăsură de gală, „mâncată de cancer" (*Y*). În multe dintre primele sale scrieri, limitele stabilite de real sunt sparte și este favorizată fuzionarea contrariilor. Poemul *Ultim* este un astfel de exemplu și prefigurează atitudinea din *Spectrul longevității*. Transgresarea limitelor materiei este posibilă grație jocului imaginației. Jocul lingvistic, senzualitatea sălbatică și percepția

vizuală concretă sunt îmbinate pentru a facilita interferențele dintre specii, regnuri și materii. Poetul provoacă limitele imaginației și cele lingvistice în texte care fac uz de absurd, de oximoron și de metaforic, antrenate într-un imagism luxuriant. Dar, spre sfârșitul aventurii sale lirice, „imaginilor luxuriante le vor fi preferate, progresiv, vocabule de o tot mai mare generalitate și abstractizare, tinzând către sfera categorialului”.[9] Sub influența suprarealismului oniric, poetul își construiește discursul printr-o înlănțuire de imagini disparate, ilogice. De multe ori, asocierile realizate sunt greu de perceput de către cititori, ele fiind realizate prin unirea, simbioza, contrariilor. Este și cazul poemului *Călătorie*, un poem în care sentimentul iubirii și toposul sunt exprimate antagonic: „E o câmpie cu mlaștini prin care trecem acum / și de multe ori tu intri întreagă în ierburile roșii, / atunci iubesc părul tău rămas deasupra apei / ca o plantă moartă,... // În fața ta / aleargă o herghelie palpitantă / spre marile vase de cuarț în care vom intra [...] // până când polipii vor începe să-ți devoreze vinele, / până când bufnițele se vor decide să-și facă din ele diamantele tragice. / Alături de noi putrefacțiile curg, fluviu prin aer...”. Urâtul și frumosul, respingătorul și prețiosul se completează reciproc, apelând la o suită de comparații și metafore, pentru a mijloci o dublă eliberare: aceea a fanteziei și cea a sentimentului de iubire. Natura nu mai este una ocrotitoare, ea amintind mai mult de cadrul idilic bacovian: mizerie, moarte, respingător, frivol, în care este amplasată imaginea iubitei. Deși contestă suprarealismul clasic, Virgil Teodorescu nu se poate lipsi de „diclacul analogic” al lui Breton, *ca* – ul poemelor sale stabilind o serie de analogii, aparent incompatibile. Tocmai în acest subterfugiu se ascunde și ludicul creației sale, poetul jucându-se cu asocierea elementelor care s-ar exclude reciproc.

În *122 de cadavre*, Virgil Teodorescu schimbă puțin jocul și începe să dezvolte paradoxul de tip suprarealist, îmbrăcat într-o uniformă aforistică, uneori persiflatoare: oracolul uită să pună virgule, vocabularul este paralizat, un crochiu este fixat pe manșetă, dispariția poetului este o vizită grăbită, îmbătrânirea este semnalată, simbolic, de ridurile adunate cu avariție, iar „căsnicia” poetului cu poezia este exprimată metaforic, prin purtarea poemului în inelar. Paul Georgescu, referindu-se la aceste texte, afirmă că „Într-un joc candid și grav, Virgil Teodorescu utilizează clișeul, șablonul dăruindu-i o încărcătură paradoxală, care-l anihilează, sau folosește canonul înzestrându-l cu o substanță lirică iradiantă, care-l depășește, negându-l”.[10]

[9] Lucian Alexiu, *op. cit.*, p. 120.
[10] Paul Georgescu, *Printre cărți*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 198.

Discursul suprarealist, alcătuit dintr-o înșiruire de comparații și metafore, se continuă și în volumele următoare, dar el deservește, acum, o literatură realist-socialistă. Se constată o înlocuire a barocului imagistic „cu o rostire mai limpede, mai simplă, însă nu lipsită de luminile metaforei”.[11] Însă, chiar și aceste creații se află în afara legilor literaturii: mixtura vocabularului din diverse domenii, dualitatea versurilor, rimele alese etc. Vizualul încă deține supremația, iar Virgil Teodorescu își continuă jocul cu limitele artelor, realizând în poemele sale adevărate tablouri. Misiunea eliberatoare este ușor compromisă, astfel că poetul invocă puterea cuvântului: „Incandescentă forță a vorbelor, te chem, / ajută-mă să scriu acest poem! / Printre mașini și oameni și flăcări sunt stângaci / ca viața-ncolăcită pe haraci. / Sosiți savanți ai versului și dați-i / necunoscutei brânci din ecuații, / sădiți peste văpaia încinselor granate / grădini și mari orașe suspendate...” .[12] Noua recuzită urban-industrializată nu este pe deplin favorabilă escapadei imaginației, motiv pentru care poetul se raportează la elementele imaginarului anterior, pe care le împletește cu dispozițiile prezente: „Încep acest poem acuma, când încă brațul meu e teafăr, / și pe retină zac imagini dealtădată și de azi, / dar strânse toate într-o boabă, ca-n drumurile de nomazi...” (*Fascinație*). Astfel de versuri au o aură dual. La suprafață elogiază prezentul luminos, aflat în antiteză cu trecutul, sensul profund fiind unul elegiac. Subconștientul joacă destul de tare, el având un efect de bumerang asupra eului liric. Cu toate acestea, se observă încercarea de a-l năpădi cu elementele specifice noii literaturi de partid. Chiar și așa, spiritul ludic nu este estompat, el fiind întâlnit în rime, asocierile ironice, dar mai ales în spectacolul cu măști al poemelor sale. Această mască este ornată socialist, dar cu dedesubturi suprarealiste și de contestare a doctrinei: „Fii vesel, oțelare, că flama te usucă! /... Amestecă metalul! Dă din rangă / să-i crească mușuroiul de la bancă, / îndeasă și îndoapă cuptoarele cu vârf / să-și aurească el semețul stârv” (*Metodă*). Virgil Teodorescu scrie o poezie cu și despre clasa muncitoare, lăudând industrializarea. Preamărirea muncitorimii și a fabricilor este realizată într-un limbaj simplu, pe înțelesul acestora, departe de ermetisme și elitisme, ea fiind realizată când frust, când cosmetizant. Urbanul și ruralul, muncitorul și omul de la țară coabitează pașnic în această literatură realist-socialistă. Lirica lui Virgil Teodorescu nu mai exprimă acum o singură entitate, ea devine glasul unui popor. Dar chiar și în cadrul acestei literaturi aservite, poetul se dedă jocului liric, versul său creând efecte hiperbolizante, ironii, paradoxuri, alipirea elementului cult de cel comun: văzduhul este zguduit de puterea

[11] Victor Felea, *op. cit.*, p. 120.
[12] Virgil Teodorescu, *Semicerc. Poeme*, Ed. Pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 7.

demiurgică a furnalelor, fereastra se transformă într-un microscop magic, privit de un savant miop, luna pare o nouă șarjă a cuptoarelor, oda închinată lui *Petre Gheorghe,* om comun, ales să instruiască detașamentele frontale, „Un Rimbaud țăran s-a așezat lângă mine, la masă” (*Tânărul ucenic*). Toamna este zugrăvită feeric, un anotimp plin de veselie, în care munca este o binecuvântare, omul, natura și industrialul trăind în armonie și într-un echilibru perfect: „Prin arbori și unelte /a început un cântec. / O melodie crește / din sonde și pământ. / Un val de-ndemânare și avânt / boltește peste munții de gresii, / până-n zare, / scăldându-și reliefurile-n mare. / Ce transparente, totuși, par aceste / imagini de poveste, / aceste dulci miresme,...” (*Sunt foarte limpezi toate*). Aceste versuri aduc tribut literaturii politice, dar ele sunt lipsite de suculența, naturalețea, fantezia și insolitul celor din primele volume. Textele par forțate, toată grandomania urbanismului socialist trecând drept *kitsch,* descrierile fiind asfixiate de comparații grandioase, metafore hiperbolizante și de o paradă exagerat de pompoasă. Această perioadă din creația lirică a poetului se caracterizează printr-o solemnitate imnică a unei realități artificiale, care nu reușește să emoționeze. Drept urmare, „această lirică de transparențe, de irizări sticloase, de viziuni hibernale [...], această lirică, deci, suferă totuși, câteodată, și acum și în producția mai veche a poetului, din pricina prea drasticei jugulări a emoției”.[13] Remarcăm, totuși, câteva escapade jucăușe ale textului, unele cu adevărat satirice: toamna agață norii în cârlig, demiurgii bâjbâie din linguri, soarele privește cruciș, un popă cădelnițează în timp ce predică proverbe și povețe „pentru mulțimea din cotețe”, (*Erau pe-aicea case pitice*) luna patinează prin pânza de dogoare, „Și nu-i plăcut cu sticla de vin și caviar / când fulgeră omătul în ianuar?/ Era, pe-atunci, un paradis de câine / pentru munteanul fără pâine, / cu jalea spânzurată de umeri ca o șubă”, (*Metodă*) o descriere plasată în opoziție cu „prezentul idilic” al vieții lipsite de griji, al muncii îmbelșugate.

Sentimentul iubirii este și el lipsit de orice estetism, declararea iubirii realizându-se banal, într-o modalitate care nu face apel la prețios, inocent, frumos, galanterii și monumental: „Nu vreau să îți înșir splendori / puse-ntre semnele citării/ Sunt plin de griji, femeia mea: / nu vreau să duc pe umeri ritmul / tulburător și patinat al melopeelor iubirii”.[14] Declarațiile de dragoste se țes din cuvinte comune, printr-o raportare constantă la elemente din cotidian: tramvaie, hornuri, turnuri, pomi, ferestre, fântână, pereți, tren, case, cidru, busolă, iarbă, orz.

[13] Gabriel Dimisianu, *Opinii literare,* p. 71.
[14] Virgil Teodorescu, *Semicerc. Poeme,* pp. 87-88.

Poemele se situează, în continuare, departe de viziunea suprarealistă din primele volume. Versul agitator se îmblânzește și poemele se transformă în autoanalize: „Am fost călău inconștient al forței / schingiuitor și portdrapel al torței / suflată peste lume de dezastru...”.[15] Discursul este unul confesiv, dar și experimental, poetul încercând să găsească un mod de a combina poezia realismului-socialist cu aceea suprarealistă, idee sugerată și de titlu, *Corp comun*, spațiu al coexistenței. Demersul eșuează, esteticul fiind jupuit de pe scheletul poemelor. Detensionarea discursului asertiv se resimte din ce în ce mau mult, însă jocul de cuvinte este unul bine temperat. Vorbirea este, în continuare, abstractizată, artificială și rareori amintește de tonul și atitudinea degajate, de odinioară: „Pentru un pumn de așa zișI aleși / plăteau scafandrierii drept peșcheș / șapte păuni pe ceas și șapte furii / ca niște hămesite holoturii” (*Alibi scafandrier*). Cea mai mare parte a poemelor se remarcă prin rima împerecheată, de multe ori poetul evadând într-un joc al rimelor și al conotațiilor, pentru a crea *Critica poeziei*. Avem aici un pamflet, construit dintr-o inventariere trucat spontană a vechiului, transpus în prezent, într-o încercare de a-și regăsi spiritul originar. În ciuda acestor eforturi, vizualul, nota cea mai pregnantă a liricii sale, este departe de a ne oferi acele jocuri de asocieri și comparații atipice, superioare prin puterea visului eliberator. În această fază, se poate vorbi doar de un posibil *mimicry*, realizat sub presiunea regimului politic, prin care se promovează o poezie-șablon. Forța creatoare a poetului se află într-un moment critic, astfel că el recurge doar la o reeditare a unei părți din poemele sale, grupându-le în volumul *Ucenicul nicăieri zărit*. Una din poeziile selectate ne duce către jocul avangardist de la început, al lui Urmuz. O ființă bizară este creată prin intermediul simbiozei dintre uman și obiectual: „Are ca majoritatea oamenilor / două mâini, / doi ochi / ... Pe cap arborează o formă hieratică a universului. / Luați seama: / seamănă ba cu un martir de pe vremea romanilor / scăpat ca prin minune din groapa leilor / ba cu un turn scăpat de la cutremur, / sau cu o balerină cu un picior de lemn...”.[16] Scoriile ideologicului persistă și în *Ancore lucii*, unde versul laudativ este în crescendo, poetul întrecându-se în numărul de epitete tributare programului, al „vremurilor înalte”. Peste întreaga țară este aruncată o mantie a grandiosului și a emfazelor, textele căpătând ușoare accente onirice: munții devin templu, câmpiile sunt palatele cerealelor sau o masă întinsă, apele sunt zale, pădurile se aseamănă scuturilor, țara e o coloană fără de sfârșit, navele îi compun trena, fântânile, palatele, cochiliile și pietrele, un evantai, izvoarele se transformă în diamante,

[15] Virgil Teodorescu, *Corp comun*, Ed. Tineretului, București, 1968, pp. 48-49.
[16] Idem, *Ucenicul nicăieri zărit*, Ed. Albatros, Craiova, 1972, p. 187.

„Deasupra orașului marea trece în rochie de seară, / Atlazul foșnește și murmură lin, / Se-agață de cer câte-un clin / Și coama se-agață de steaua polară". [17] Toate poemele se pun în slujba realismului socialist, ele trucând experiența socială. Prin ele se produce o distorsionare a realității, Virgil Teodorescu portretizând aspectele pozitive care se petreceau la acel moment. Textele se caracterizează printr-un pronunțat simț al concretului existențial, obținut printr-o expunere detaliată a vieții clasei muncitorești. Creația poetică devine un mijloc al mistificării, prin care se promovează un nou crez. Astfel, adevărul nu mai cunoaște o mișcare descendentă, el este plasat pe un traiect ascendent, venind astfel de la om și constituind „recolta acestor treizeci de ani" (*În curând*).

Cu *Un ocean devorat de licheni urmat de Poemul regăsit*, Virgil Teodorescu încearcă să revină în sfera suprarealistă. Versul și ideea poetică devin mult mai dezinvolte, ele fiind puse pe reabilitarea visului. Amalgamul de sensuri rătăcește, din nou, logica textelor, astfel că orice lucru straniu este din nou posibil. Concretul este dat la o parte, iar poeziile lasă impresia unui crochiu, zugrăvit ambiguu, balansând între tragic și comic: „Tu printre pomii îmbrăcați în robă / treceai și te plimbai de probă / distanța era mare și te lovea în plex, / zburau cocorii într-un stol convex..." .[18] Textul este renovat, iar marea industrializare, clasa muncitoare și lumea satului sunt date uitării. Sunt redescoperite spațiile de joc neobișnuite, neuzitate. O banală ceartă între soți este transpusă comic, poetul recurgând la un stil telegrafist, chiar la stilul unui comentariu sportiv: „Soțul moare de urât, -/ lidia îl ia de gât, / soțul are o lulea, / jarul cade pe podea / și se-așează pe covor, -/ lidia îl ia la zor: / soțul ei, acum dentist, / nu-i nici vesel și nici trist, / ca un brav avangardist" (*Reflex*). Tonalitatea este una degajată, hilară chiar, uneori moralizatoare și sfidătoare, cum se întâmplă în *Răbdare de înger*. Multe din poeziile de acum se bazează pe o înșiruire de nonsensuri, pe înnodări iraționale între versuri și silogisme inexplicabile: „Ai auz să mă auzi / căci ai în grădină duzi,..." (*Ai auz*). Seriozitatea este înscenată, poetul făcând apel la o serie de proverbe și expresii populare, fapt pentru care poemele devin șăgalnice și creează situații comice: oamenii își fac cruce la auzul clopotului de la gâtul unei capre, instrucțiunile de folosire ale cântarului dinamometri, o scrisoare de confesiune trimisă scaunului, conversația dintre o oglindă și un dulap. Virgil Teodorescu se deplasează dinspre *mimicry* spre un *ilinx* parțial, eliberarea de sub tutela partidului nefiind totală. Ludicul său nu se rezumă doar la text, ludicul lui fiind însoțit de lovaje și stilomancii.

[17] Virgil Teodorescu, *Ancore lucii. Poeme*, Ed. Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, 1977, p. 47.
[18] Idem, *Un ocean devorat de licheni urmat de Poemul regăsit cu şase stilamancii*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 10.

BILIOGRAFIE SELECTIVĂ:

1. Alexiu, Lucian, *Ideografii lirice contemporane*, Ed. Facla, Timişoara, 1977
2. Dimisianu, Gabriel, *Opinii literare*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978
3. Felea, Victor, *Secţiuni*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1974
4. Teodorescu, Virgil, *Poezie neîntreruptă*, prefaţă de Nicolae Balotă, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976
5. Georgescu, Paul, *Printre cărţi*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973
6. Grigurcu, Gheorghe, *Teritoriu liric*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972
7. Teodorescu, Virgil, *Semicerc. Poeme*, Ed. Pentru Literatură, Bucureşti, 1964
8. Teodorescu, Virgil, *Corp comun*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1968
9. Teodorescu, Virgil, *Ucenicul nicăieri zărit*, Ed. Albatros, Craiova, 1972
10. Teodorescu, Virgil, *Ancore lucii. Poeme*, Ed. Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, 1977
11. Teodorescu, Virgil, *Un ocean devorat de licheni urmat de Poemul regăsit cu şase stilamancii*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984

THE CULINARY CLUJ-NAPOCA OF ANDRÁS CSERNA SZABÓ. THE GASTRONOMIC ELEMENTS OF THE TRANSYLVANIA-REPRESENTATION

Julia Anna Makkai
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: In his first novel, ***Szíved helyén épül már a halálcsillag (The Death Star Builds in the Place of Your Heart)****, András Cserna Szabó, known for his short stories and gastro-writings, guides his readers through the contemporary Cluj-Napoca, where the protagonist sets off to find the cathartic love. The supposed happiness arrives unexpected, like a wildfire into his leisurely, bleak life. We travel through a Cluj-Napoca mystified by the particular gastronomic specialties of the region, by popular local catering units, by street names and historic built environment from the beginning of the last century, by the acknowledged names of Romanian poets and prose writers. Our protagonist experiences unforgettable, happy, and painful days with the mysterious girl from Cluj-Napoca, in Transylvania's „treasure city". The reader is served everything, from the Bulgakov Café to the Krajczár Pub, from „mici" to Ursus beer. In my presentation, I will attempt to outline the shaping of the Transylvanian space, focusing on the Transylvania-representation refined by gastronomic characteristics.*
The research topic of my ongoing PhD-research aims to find the answer to the question: what kind of space-representations have the Transylvania-related literary works of the last few years, increasingly present on the European book-market created, and how are they capable of shaping the image of the region? The author of this paper intends to choose the literary works for analysis according to an own methodical model, and also intends to gather data about the chosen authors and poetical components through which the representations can be optimized during the demonstration.

Keywords: literature, representation, region, Transylvania, multicultural

The author's writings are less known in Transylvania, even though the region appears in most of his short stories, due to his Transylvanian origins. In his first novel, *Szíved helyén épül már a halálcsillag (The Death Star Builds in the Place of Your Heart),* published in 2013, he guides his readers through the contemporary Cluj-Napoca.

The book, based on experiences of the pop culture, fuses many different genres and styles with the characteristic expressions of the mass culture. Modern genre-specific features allude to the *picaresque novel*, in which the main character is a peripheral figure of society, an adventurer, who attempts to succeed with the help of their skills and acumen. Picaresque, in

the modern prose is a form of narrative, the main formal characteristic being the free sequence, and interchangeability of the different episodes. In the film industry, Quentin Tarantino is known to be fond of the elements of the picaresque genre in his movies. This is why critics have pointed out the Tarantino-effect in Cserna-Szabó's novel: because the hero is a kind of adventurer in his own chaotic world. Furthermore, reality and vision, absurd, transcendental, all mingle in the novel, and the language is accommodated to the situation: it becomes either like a script, or lyrical, or coarse.

Its postmodern characteristic is the metafiction, or the *metanovel*, their specific theme; the problematization of the role of the author, the self-referencing narration is included in his work by Cserna-Szabó. Bundás Emlék, the "contemporary novelist" reflects about himself: "I have had material difficulties regularly. I've never understood why I've constantly been broke, since I've always had work and advance payment. (...) Formerly, I've had written a few short stories every now and then, but nothing for years. I've been art-free for two years. So, I've been living trouble-free. Hamvas was right: the one that quits writing can enjoy other people's written words without a sense of envy. (...) I haven't had any problems is life, except for my life being as empty and dark as a gym of an elementary school of a dead town at night." (...) "I enjoyed loneliness. I've been over several disappointments, and I couldn't have agreed any more with Schopenhauer: only those who are content with themselves are happy. I liked cooking alone, and ponder over a glass of Bodrikutya over the uselessness of life (...)."

The main character, Bundás Emlék is writing a western novel at the request of his publisher. The western "story" becomes the parallel of the main storyline, thus becoming "novel within a novel", in which the reader meets both Bundás Emlék, and his western novel's fictional story, the story of the Band of the Dirty Eleven, while the characters of the latter start gradually showing up in the space of the metanovel.

The adaptation of numerous novels', films', theoretical writings' elements confirms the pop culture's influence. Bundás Emlék's life is actually a perfect cultural hybrid: he reads the works of Lawrence Block and John Le Carré with Beethoven's music as soundtrack, and while the tranquil construction of the Mókus-love starts building up around the hero, the walls start quaking from metal music.

Pop-art welcomes the reader from the cover of the book that evokes the *Albatrosz*-book series with its ready-worn pulp fiction-design. We see the Star Wars series' stylized Death Star, the western-style typography, and the typical femme fatale from the 70s' pulp fiction next to each other.

The novel's different storylines are connected by the central motif of a fatal love, the one that "kills, makes you stupid and penniless". The love for a Romanian tattoo artist, Léna, sentences the hero to suffering, and it chases him from one emotional cul-de-sac to another. According to the critics, Cserna-Szabó created an anti-hero that locks himself away from the world, either into a bathtub, along with a rubber ducky, either to Pécs or Cluj-Napoca, into the arms of women; the Hungarian Lebowski, whose comfortable, disorganized world-order is shaken up by love.

The mingling cultural levels are kept together not only by love, but also by gastronomy, which is usually included in Cserna-Szabó's writings. The talk about gastronomy has become general nowadays, and it can be found on almost any communication platform, but "it often speaks about something completely different than at first sight: about life, death, tradition, and self-expression, about the choice of life-styles. This is why the culture of food and drink, the linguistic-semantic aspects of it regularly elicit the interest of litterateurs, communication researchers."[1] Here, on the other hand, gastronomy is present as crime story and film; the different levels of Hungarian and foreign, contemporary and historic gastronomy are not separated, but applied to different moods, or on the contrary, they build up on the life and spiritual crisis of the hero, thus spoiling the mood.

Bundás Emlék's favourite pastime is cooking, roaming through the exciting universe of cook books and the art of food preparation. He often looks up cook books from the last century to escape the barren reality of his life. "I snuggled back under the duvet and studied an 1881 cook book by Teréz Szekula, with special consideration of the Szegedian chowder, made of sterlet, carp, catfish and holster. Terézke, the phenomenal niece of captain Szekula appeared in front of my inner eyes, carefully opening up the fish, not to pop the gall-bladder. The one throwing the bloody fish into the cauldron, feeding spoonfuls of pepper, wriggling carefully the cooking dish."

Contemporary researches draw conclusions about the familial and regional cooking and eating trends from the internal structure of recipe collections. These researches point out the bequeathing of gastronomic knowledge and experience, and also, the important role of writing in organizing and communicating the knowledge about gastronomy.[2] This is why, in researching nutrition, cook books have become a major source in the last several years. The

[1] http://www.szepirodalmifigyelo.hu/pdf/2012/12-1-010-gintli.pdf
[2] Keszeg Vilmos: *Gasztronómia és emlékezet.* Erdélyi Múzeum LXXIII. (2011) 1. 177–188.

recipe collection lives its very own life in this novel; Emlék reads it not only in order to prepare food, as homemakers do, but also, with a literary demand, under the auspices of some kind of complex somaesthetics.

Léna's "Ararat lamb was heavenly, her meatball pumpkin soup and trout stuffed with ginger, rice, and raisins, also. The origin of her cooking could not be located exactly; she cooked Armenian foods with the same excellence as the Romanian tripe soup, the Greek dolmades or the Jaffa chicken."

The very first *Cluj-Napoca-experience* visits our hero in the form of an envelope from Léna, even though it has always been present under the form of Léna in the myth of the unreadable woman. "Mircea Eliade was smoking his pipe on the stamp, wearing a jacket, a white turtleneck sweater, and thick-rimmed glasses. In the bottom right corner, a <<CLUJ NAPOCA>> seal." Emlék responds to the call of love; he rushes into the former capital city of Transylvania on the train that is all too well known to anyone, who frequently travels the distance between Cluj-Napoca and Budapest: the Harghita IC (Inter City). His first encounter with the average local Romanian culture is through a conductor that salutes him on the platform of the train station in Cluj-Napoca: „Bună ziua, welcome to the jungle."

Transylvanian Hungarian ethnics regularly use the „old Hungarian" street names from the last century. The streets of Cluj-Napoca have two names, an official and a non-official one, as the author points out: „She came for me on a tandem bike. I sat behind her, and we flashed through the old city, along the Horea Road. –This road used to be called Horthy Miklós Street, but it need not be mentioned a lot (...)." Péter György, in his stream of essays entitled *Állatkert Kolozsváron – Képzelt Erdély (Zoo in Cluj-Napoca. Imaginary Transylvania)* mentions that „Trianon meant the loss of an indistinguishably natural and cultural space that – though in a falsely self-deceiving way – was believed and presented as being our own; a ruthless and unprecedented change of scale in the national history, which could not be without any consequences."[3]

The eloquent pieces of the built environment reflect the duality of the „bequeathed heritage" of the regime changes, such as the Romanian National Theatre, „built by two architects from Vienna, the same blokes that had built the Vígszínház. It was completed after the turn of the century. Of course, back then, it was called the Hungarian National Theatre." Péter György writes that „past and recent past, the time experienced as being the direct present

[3] György Péter: *Állatkert Kolozsváron – Képzelt Erdély,* Magvető Kiadó, Budapest, 2013., 133 old

are greatly context-sensitive, they somehow depend on the series of experiences we went through in the cultural space. (...) time and space do not objectively frame the historical events, they form a correlation system of constructions that create and facilitate meaning, a system that is culturally determined, that changes constantly and accordingly to the given political context."[4] Bundás Emlék does not care about any of this. The fact that they talk to him about this, that he maybe should know about this is not an obstacle, not a challenge to him. Léna, on this other hand, is a tough nut to crack; because of her, he becomes the pantless victim of Hellerr's desperate search of a tattoo in the Bulgakov. Ethnical conflicts, symbolic occupation of space are infinitesimal compared to this.

Romanian high culture, in the novel is embodied through the statues of renowned poets: Mihai Eminescu and Lucian Blaga. „I've already known the poems of the former. I've first encountered the latter on a plastic, 200-lei banknote, on the train." After this, he guides the reader to the riverside of the Someş River, regarded as one of the most beautiful sights of Cluj-Napoca. But this time, only as pub goers. We expect the description of the Promenade, the view from the Belvedere in vain; all we get is an inventory of pubs, and the surprise of the narrator over the character of real estate. This is all an intellectual from the Y-generation, from Budapest sees of Cluj-Napoca. „We drank two pints of Ursus beer in the Republic, we passed by the Hungarian Theatre, through the promenade, we passed across the Someş river on the Garibaldi Bridge. Léna was living in a villa with a garden, on the Eremia Grigorescu Street, in a round tower-room. The villa seemed to be cut out from a hundred-year old picture book; princesses are usually rescued from towers like this by Prince Charmings, on a rope. I've later found out that the aboriginals call this villa <<The Palace of Tears>>. A pawnshop owner had built it. – This street used to be called Rákóczi. And that, there is our tower. We will be living there. Scriitor în turn – she said."

We travel through Cluj-Napoca's most popular „Romanian and Hungarian places", that must be seen by every tourist; a true culinary trip. „We had tripe soup in the Fair Play, pastas in the Wok'n Roll, veal T-bone steak in the Baracca, sous-vide Mangalica centre-loin in the Via. Saturday morning, we had Mititei on the jumble sale. Sunday afternoon, we got drunk in the students' pub zone, the Nausea Alley, in the evening, we went to a CFR game. We were making ecstatic love in the tower for days. We drank beer in the Ursus factory. We strolled on the Promenade. We watched the Someş running by from the Belvedere. We wandered through

[4] György Péter: *Állatkert Kolozsváron – Képzelt Erdély,* Magvető Kiadó, Budapest, 2013., 91 old.

the Hajongard Cemetery, we kissed among the tombs and crypts. We bar-hopped all night, flitting from one place to another: Bulgakov, Insomnia, Euphoria, Atmosphera, Republic, Krajczár...” A catalogue of clichés and stereotypes.

The „heritage” of the Communist regime appears in the form of the Hotel Transilvania; the hero orders a cup of tripe soup, three Mititei’s with Mujdei sauce from the “fake Szekler” waiter, it comes served on a “flower patterned china plate from the peacetime”. In these symbolic scenes we encounter that kind of Transylvania that is stigmatized by Communism, the one that has consciously become a kind of brand: a pure Szekler paradise, reserved for oafish tourist from Hungary.

The “fake Szekler” uses that Szekler accent, which is very attractive to tourists to list the following meals: “-Tőtött árdé, sárgalegény, pityókatokány, bócuj, lófinggombás laska, kirlánflékeny, hecsempeccses panko, kokjzás lapótya, agycsorba.” (stuffed peppers, hominy, potato stew, another kind of hominy, pasta with puffball mushrooms, steak, donuts with rosehip jam, pastries with blueberries, Ciorba made of brain). The Szeklerland, less known by the majority of the tourist from Hungary appears as an imaginary land, and it becomes exotic, regardless of its actual geographic coordinates.

The lovers plan their common future to be set in Budapest, where they would open a unique Romanian restaurant.

The most important nodes of the city are also mentioned in the book: “the OTP ATM of the main square”, the Café Bulgakov, the Calvinist Church on the Kogălniceanu Street, the Castle Street, the Carolina square, or the Hajongard Cemetery. Bundás Emlék has spiritual encounters with the well-known figures of Transylvanian Hungarian culture from Cluj-Napoca: „Afternoons, I go to Dsida’s house to play chess, we talk about God, we discuss the lyrical short story with Andor Bajor until morning light, we light up a cigarette with Count Bánffy in the sunset, and we ponder the future of Transylvania.”

Based on Péter György’s work it is justified to state that the Hungarian public’s threshold of response can be reached by the presence of the well-known, authentic Transylvanian personalities and scenes, which are emphasized and placed into the narrative. Through this process, Cluj-Napoca is transformed into a „cultic space”, in an „unhistorical” time in Cserna-Szabó’s novel. This appears to be a Cluj-Napoca image placed together by a tourist that spent a week in the city in 2011-2012.

Bibliography

1. György, Péter: *Állatkert Kolozsváron – Képzelt Erdély (Mythical Transylvania)*, Magvető Kiadó (Magvető Publishing), Budapest, 2013.

2. Keszeg, Vilmos: *Gasztronómia és emlékezet (Gastronomy and remembrance).* Erdélyi Múzeum (Muzeul Ardelean) LXXIII. (2011) 1.

3. Szépirodalmi Figyelő (Literature Observer): http://www.szepirodalmifigyelo.hu/pdf/2012/12-1-010-gintli.pdf, 31 May 2015.

SOCIO-LITERARY TERRORISM. UPGRADED DEFINITION

Gabriela-Alexandra Banica
M.A:, "Mihai Viteazul" National Intelligence Academy, Bucharest

Abstract: The paper is set to analyze the challenges faced by the research topic of socio-literary terrorism as its form of research shifts from MA dissertation in the field of Intelligence Studies to PhD thesis in the field of Cultural and Literary Studies. The paper presented in 2013 at the first edition of LDMD, entitled `Socio-literary Terrorism`, dealt with announcing and defining a new type of terrorism, named by the author socio-literary terrorism. The paper dealt with the fact of how literary works are a medium for presenting and discussing a major problem of our contemporary-internationalized society, terrorism. And two literary works represented the objects of study: Mao ll by Don DeLillo and Underground- The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche by Haruki Murakami. This current research develops on the theme of terrorism in fiction in three of Don DeLillo's novels: Players (1977), Mao ll (1991) and Falling Man (2007), and expands on the theme of terrorism in Japan beyond Haruki Murakami's text.

Keywords: current research on terrorism, Don DeLillo, socio-literary terrorism, terrorism in Japan, terrorism in literature.

The paper resented in 2013, "Socio-literary Terrorism", was focused on "how literary works are a medium for presenting and discussing a major problem of our contemporary-internationalized society, terrorism" (Banica, 566). And the purpose of research was to name and define the information about terrorism made available to the public through books. Bringing into play a new type of terrorism questions about forms of countering it would be raised inside the field of counterterrorism academic field. Such a theme of research was possible inside the field of Intelligence Studies. In order to validate the research done a stronger accent was to be put on the terrorism in literature component of the research, that is why the research took on a new format, that of a PhD in the field of Cultural and Literary Studies.

Of interest to the current research "Socio-literary Terrorism Upgraded Definition", are the summary of the two parts of the 2013 paper and the conclusions. The paper "Socio-literary Terrorism" was divided in two parts: "Invisible Terrorism in Japan", that was dedicated to

developing on the theme of terrorism in Japan through the lenses of Haruki Murakami's text: "Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche, published in 1997/1998, and "Writers of Earth or Terrorism as Social Construct", that represented an analysis of Don DeLillo's novel *Mao ll* (winner of the PEN/Faulkner Award in 1992).[1] The working method was content analysis for Haruki Murakami's book, the word considered was terrorism, while for Don DeLillo's novel it was literary analysis.

The first part of the paper, entitled "Invisible terrorism in Japan" is about a literary work, *Underground* by Haruki Murakami that has as a starting point for its creation a terrorist attack on the civilian population of Tokyo. By using content analysis as a research tool to analyze the text, the focus is on the impact that the terrorist attack has on the victims/survivors of the attack, are they able to identify what happened to them as being victims/survivors of a terrorist attack? The series of interviews conducted by Haruki Murakami on the victims/survivors of the terrorist attack with sarin gas that took place in the Tokyo subway on March 20, 1995, staged by Aum Shinrikyo religious sect, shows that it is possible to speak of an invisible terrorism in Japan because of, not only the nature of the weapon used for the attack, sarin gas, a formidable invisible weapon, but also because of the response given by the victims/survivors about the nature of the attack: their inability to understand and realize the nature of the events that they were part of. (Banica, 566)

The second part of the paper, entitled "Writers of Earth or Terrorism as social construct", is about a literary work, a fictional novel, that discusses matters related to terrorism in its content out of the author's own will, *Mao II* by Don DeLillo. In his novel Don DeLillo creates a literary universe meant to raise awareness around a major problem of our contemporary-internationalized society, terrorism. By its nature, being a postmodern creation, the novel signal a series of changes and ongoing processes in Don DeLillo's societal environment, that are represented in the text by a multitude of interplays, of interest are the interplays between the notion of writer and that of terrorist, and individual/author-crowd-image/art. The postmodern "tools" used by the author, the disappearence of writing into political action ad the intertextual encounter with photography will be of interest to the current research (Carmichael 212). From the social load of the novel, representative for trying to define

[1] "The PEN/Faulkner Award for Fiction is a national prize which honors the best published works of fiction by American citizens in a calendar year." According to the PEN/Faulkner Foundation site, http://www.penfaulkner.org/award-for-fiction/, accessed November 2015.

a new type of terrorism, socio-literary terrorism, is of course the social dimension and implications of terrorism as presented by the text. Literary analysis is the means to do it, and the process is by revealing (all) the writers of Earth present in DeLillo's novel. (Banica, 566)

In the conclusion of the respective research the definition of socio-literary terrorism is presented:

Murakami's work aims to reveal the nature of the Japanese psyche by the way the Japanese people deal with the terrorist attack. The event is a real one, the Japanese society has experienced such a thing on 20 March 1995. The subject exists, but the need to filter it through literature is Haruki Murakami's, a man who can slice a problem of his society through his nature as an author. In this case we can talk about terrorism as it is known to us all, as an anti-human act, using calculated, shocking and illegal violence on civilian population is known to be the core of terrorism. However the medium for communicating it to the public is that of a literary work. Ever since terrorism invaded the media, and in this way each of us has become a terrorism consumer with the help offered by the media, this phenomenon being known as ad-terrorism, it is understood that when the general public has come to consume terrorism through literature a new type of terrorism was born: literary terrorism.

By analogy with the definition of ad-terrorism, a definition for literary terrorism can be provided, ad-terrorism refers to advertising terrorism or doing publicity for it, term applied to the working methods of terrorists meant to intimidate and induce of shock, fear and chaos among civilians by media or other means of advertising. Also called advertising terrorism or the message terrorism or terrorist groups, whose ads are addressed to noncombatant subjects. (Dulea and Frunzetti 177) . A first definition of literary terrorism can be offered, literary terrorism refers to terrorism that appears in a literary work, or to terrorism as being the topic a literary work. It is also a term meant to define the everyday reality of terrorism poisoning the society, given the fact that terrorism has invaded even the literary creations.

A definition of literary terrorism was offered by analyzing the literary work created by Haruki Murakami: *Underground*. In the second part of the paper the focus was on the social dimension of terrorism as it is found in the novel *Mao II* by Don DeLillo. This is done in order to give some completion on the nature and name of terrorism found in literary works. Often is not enough to call it just literary terrorism considering that the terrorism consumed through books has an important social component, as it is found in the literary works whose theme is terrorism. An enlarged term and definition is put to question, i.e. the existence of a socio-literary terrorism. (Banica, 572)

The choice of authors and books for the "Socio-literary Terrorism" paper relays on the fact that both authors are widely read and acclaimed writers, not only in their country, but, also abroad. So their works are disseminated on a large scale. Regarding the two books: *Underground* and *Mao ll*, they both represent "grand narratives" of the 1990s material on terrorism in their on countries and abroad. The 1990s represented the period of interest for the research in order to shed light on the existence and circulation of information about terrorism through books prior to the 9/11 terrorist attack on the World Trade Center, that marked a "boom" in the literature and discourse about terrorism.

As a PhD thesis the research that was started as an M.A. dissertation was amended from the very first instance of its being, the title. It is called "Terrorism in Fiction: An American and a Japanese Perspective", and of course the nucleus of interest is represented by literature about terrorism, considering that the medium of disseminating the information about terrorism is the book. This brought into play a first big challenge: keep Haruki Murakami's text *Underground* as part of the research. His work is not a fictional novel, but a collection of interviews with victims and perpetrators of the attacks, and an essay of the topic of the attack in Tokyo under the form of a Preface. What was considered to be valid was the worked done on Don DeLillo's novel *Mao ll*. Part two of the "Socio-literary Terrorism" was the ground materials for one of the subchapters of the PhD thesis, that was presented under the form of two distinct papers "Don DeLillo's 'Writers of Earth' in *Mao II"* at the 60th Edition of the British Association for American Studies Conference, organized by Northumbria University, Newcastle. U.K., on the 12th of April[2] and "The Reproduction of Art as Gift and Souvenir in Don DeLillo's *Mao ll*" at the 1st Edition of the International Scientific Conference: "Text versus A Piece of Art", organized by the Department of Art History, Department of Slavic Studies and Faculty of the History of Arts at the Lviv National Academy of Arts and Waldemar Ceran Research Center for the History and Culture of the Mediterranean Area and South-East Europe CERANEUM at the University of Lodz.[3]

[2] "Don DeLillo's Writers of Earth in *Mao II"Abstract:* In his novel *Mao II* Don DeLillo creates a literary universe meant to raise awareness around terrorism, a major problem of his contemporary-internationalized society-the American society of the 90s. By its nature, being a postmodern creation, the novel signals a series of changes and ongoing processes in Don DeLillo's societal environment, which are represented in the text by a multitude of interplays. Of interest to the current paper are the interplays between the notion of writer and that of terrorist, and between individual/author-crowd-image/art. By analyzing the mentioned interplays the research is set to reveal (all) the of Earth" present in DeLillo's novel (the novelist, the terrorist, Mao Zedong, Andy Warhol).

[3] "The Reproduction of Art as Gift and Souvenir in Don DeLillo's *Mao II"Abstract:* The paper is set to analyze the description of an art work by Andy Warhol in Don DeLillo's novel *Mao II* (1991): a reproduction of a pencil drawing called *Mao II* offered as a gift by Scott to Karen, two of the novel's secondary characters. The analysis

At the current stage of its writing, the PhD thesis develops on the theme of terrorism in fiction in three of Don DeLillo's novels: Players (1977), Mao ll (1991) and Falling Man (2007), and expands on the theme of terrorism in Japan beyond Haruki Murakami's text.

The "Terrorism in Fiction" is based on the assumption that providing research and information about the period before the 9/11 terrorist attacks is to be central to its writing. That is why Benjamin Kunkel's vision on Don DeLillo's terrorist novels encompassing two of his pre-9/11 novels: *Players* (1977) and *Mao ll* (1991) dealing with the theme of terrorism and the author's post-9/11 novel *Falling Man* (2007) will represent the material for the literary and cultural analysis in the corpus of research.[4]

Materials from the developing subchapter about *Falling Man* (2007) were presented at two conferences abroad: "Still Life and 'Falling Life' Instances of Art in Don DeLillo's novel *Falling Man*", The 1st Edition of the International Scientific Conference: Beyond the Crisis in the Humanities: Transdisciplinary transformations of Contemporary Discourses on Art and Culture, organized by the Faculty of Media and Communications, Singidunum University, Belgrade, Serbia, in April 2015,[5] and "*The Falling Man*, the photograph, the article, the

deals with the two dimensions of the art work as presented in the novel: as "physical object" in the form of a reproduction of a drawing and as an example of ecphrasis. The introduction of the art work in the content of the novel provides information about the relationship between the two characters that interact with it as an object, not only as an art work: "Karen was in the bedroom looking at the gift Scott had brought back from the city. (…) She unrolled it on the bed and used objects in reach to hold down the corners. She studied the picture to see what was interesting about it or why Scott though she might like it. (…) It was by a famous painter whose name she could never remember but he was famous, he was dead, (…). Or maybe he was just supposed to be dead. Scott said he didn't seem dead because he never seemed real. Andy. That was it" (DeLillo 62). Such an element also sheds light on the role the description of an art work plays in the literary work considering the direct relation it has with the title of the novel and its topic: "It was a reproduction of a pencil drawing called *Mao II*. (…) The face of Mao Zedong. She [Karen] liked that name all right. It was strange how a few lines with a pencil and there it is, some shading in, a scribbled neck and brows" (DeLillo 62).

[4] The reference is to Benjamin Kunkel's 2005 article "Dangerous Characters", published in The New York Times, http://www.nytimes.com/2005/09/11/books/review/11kunkel.html?pagewanted=all&_r=0, accessed July 2014

[5] "Still Life and 'Falling Life' Instances of Art in Don DeLillo's Novel *Falling Man" Abstract:* Taking into consideration the fact that Don DeLillo's novel deals with the topic of the terrorist attack on the World Trade Center towers on the 11th of September 2001 there is no surprise that this fiction is ostensibly about trauma and terrorism, but not the same can be said about the prevalence of art that is to be found in the novel. In the universe of the novel the event invades, via art, the private life of the characters and the public sphere. The towers follow the characters everywhere, sitting in one's living room surrounded by familiar objects is no longer possible: "I keep seeing the towers in this still life. (…) She saw what he saw. She saw the towers" (DeLillo, 61). The public sphere is haunted by a "single falling figure that trails a collective dread, body come down among us all", the audience of such acts of falling identifies in the performance an act of remembrance: "He brought it back, of course, those stark moments in the burning towers when people fell or were forced to jump" (DeLillo, 40). The paper is set to analyze the role still life and performance art has in Don DeLillo's novel *Falling Man* (2007) and it argues that there is no opposition between inanimate subject matter-the still life paintings of Giorgio Morandi, and animate subject matter- the performance art of David Janiak, 'a performance artist known as the Falling Man'. Together they form a continuum that allows art to empower the text.

documentary and the novel- A Snapshot Image of a Wounded USA" Third Annual International CCCS Conference2015 "Identity and Culture", organized by the Center of Culture and Cultural Studies, Skopje, Macedonia, in September 2015.[6]

The material designed for the subchapter discussing the three novels as one unit in Don DeLillo's literary career will be presented at the European Association for American Studies Conference, in April, 2016. And the title of the material is: "The Transformative Power of the Arts in Don DeLilo's Terrorist Novels", and it pays attention to the fact that Don DeLillo's development of the terrorism theme goes hand in hand with the increase of the arts theme in his terrorist novels. This aspect, the presence of the arts theme in his terrorist novels, will be analyzed as DeLillo's means of creating a counter-narrative to find against terrorist, the need for such counter-narrative is presented in his essay "In the Ruins of the Future- Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September": "The narrative ends in the rubble, and it is left to us to create the counter-narrative. (…). This is also the counter-narrative, a shadow history of false memories and imagined loss" (DeLillo, 35).

The paper entitled "The Transformative Power of the Arts in Don DeLilo's Terrorist Novels"is set to present the transformative power of the arts in Don DeLillo's terrorist novels: *Players* (1977), *Mao II* (1991), and *Falling Man* (2007), by analyzing the passage from terrorist as social actor in the universe of the novel to terrorism as a main theme of a novel by Don DeLillo, and it argues that Don DeLillo makes use of the transformative power of the arts to create his counter-narrative. In Don DeLillo's literary work the notion of terrorist as societal actor first appears in his 1977 novel *Players*, the notion is later given in-depth treatment in his 1991 novel *Mao II*. In his post- 9/11 novel *Falling Man*, terrorism itself is the main theme of the novel along trauma. This passage from terrorist as a character and theme of discussion in his novels to terrorism as an international phenomenon, no longer focusing on the person but

[6] "*The Falling Man*, the photograph, the article, the documentary and the novel- A Snapshot Image of a Wounded USA" Abstract: The paper is set to analyze the impact which Richard Drew's photograph of a man falling from the North Tower of the World Trade Center, during the terrorist attack on the World Trade Center Towers on the 11th of September 2001, had on the national image of the United States of American, by trying to reveal the social and cultural significance of the *Falling Man*. The resources used for conducting the research are Tom Junod's article about the photograph: *The Falling Man* published in the September 2003 issue of *Esquire* magazine *9/11:The Falling Man*, a 2006 documentary film about Richard Drew's photograph *The Falling Man* and the story behind it, and Don DeLillo's novel *Falling Man* (2007) dealing mainly with terrorism and trauma. The article and the documentary film focus on identifying the falling man, whereas in Don DeLillo's novel the falling man is a performance artist who is recreating the event of Drew's photograph in a literary setting. What is achieved through filtering the event of the photograph in a literary context? Where should this photograph be shown and why? It is known that the American press decided upon self-censorship regarding the publication of the photograph. These are the questions the paper is dealing with.

on his act, is market by an increasing usage of art in his novels. If in *Players* the arts have a small dosage in the content of the novel (a cinematic passage: a no sound movie depicting golfers killed by terrorists) in *Mao II* a prevalence of the arts is noted through direct reference to Andy Warhol's works, and the authour's focus on photography. In his post- 9/11 novel *Falling Man* the prevalence of the arts increases: there is art, artists and art critics present in the novel.

A first step for being able to keep Haruki Murakami's book *Underground* as material for research was made through presenting a paper entitled "'Panic Sites' of the Heisei Period" at the 9th Annual Conference on Cultural and Social Anthropology of East Asia 2015 organized by the Department of Asian Studies, Palacky University Olomouc, Olomouc, Czech Republic in October 2015. The material tries to contextualize the event of the terrorist attack on the Tokyo subway inside the Japanese culture of disaster. Also the paper is set to analyze the three main disasters of contemporary Japan, the Heisei period (1989 to present): the Great Hanshin Earthquake (17st of January 1995), the sarin gas attack in the Tokyo subway led by Aum Shinrikyo religious sect (20th of March 1995) and the Great East Japan Earthquake (11th of March 2011) as 'panic sites', focusing on the impact the events had on individual Japanese people and the Japanese psyche. The Great Hanshin Earthquake was considered at the time of its happening 'the worst natural disaster in post World War ll Japan'. In the same year Japan faced an act of domestic terrorism. Failure of the Japanese government to react effectively to these events led to the formation of non-governmental organizations in Japan. Sixteen years later, on March 2011, the country suffered the strongest recorded earthquake in its history, which was followed by a devastating tsunami and radioactive contamination. Analyzing the three main disasters of the Heisei period as 'panic sites' refers to playing the real events against the Japanese imagination of disasters as portrayed in animated science fiction movies (from *Godzilla*, 1954, to *Akira*, 1988) released before 1989.

The future path for analyzing terrorism in Japan is by focusing on the "terrorism discourse". This is needed considering the fact that the "terrorism discourse" is made out of literary and non-literary "types of fictionalization- representation by the media, political manipulation, academic definitions " (Zulaika and Douglass, 16) and this comes in handy because the Tokyo sarin gass attack is not represented in modern Japanese literature.[7] The event

[7] During the research done so far inside the field of Japanese culture and literature, such an example was not found of a fictional novel about the terrorist sarin gas attack.

of the terrorist attack on the Tokyo underground that took place in March 1995 is widely discussed in terms of the government's inability to respond to the event through its emergency service and paying consideration to the reality and developing status of the new religions in Japan, the religious sect that caused the attack was enlisted as one of the new religions.

Despite the hard work done in terms of conducting research on the socio-literary terrorism, the term is not provided with a upgraded actual definition as the title suggested "Socio-literary Terrorism Upgraded Definition", instead the work done tries to elucidate and develop on the topic of terrorism in literature and terrorism in discourse in order to enrich the current definition of socio-literary terrorism in order to pass as a valid definition of a type of terrorism inside the field of study of literary and cultural studies.

Acknowledgement: This work was co-finaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/187/1.5/S/155559, Competitive Multidisciplinary Doctoral Research in Europe.

Bibliography:

Primary sources:

1. DeLillo, Don. *Mao II*. U.S.A.: Penguin Group, 1992
2. DeLillo, Don. "In the Ruins of the Future", Harper's Magazine, December 2001, 33-42
3. Murakami, Hurakami. *Underground- The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*. London: Vintage, 2003

Secondary sources:

1. Banica, Gabriela-Alexandra. "Socio-literary Terrorism", in *Studies on literature, discourse and multicultural dialogue* (Coord. Iulian Boldea), Romania: Editura Arhipelag XXI, 2013, 566-573
2. Carmichael, Thomas. "Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality in Don DeLillo's 'Libra, The Names', and 'Mao II'" Contemporary Literature 34.2 (Summer, 1993). 204-218
3. Douglass, William A. & Zulaika, Joseba. *Terror and Taboo: The Follies, Fables, and Faces of Terrorism*, New York and London: Routledge, 1996
4. Dulea, Gabriel & Frunzeti, Teodor. *Psihologia terorismului în era globalizării*. Bucharest: Editura Centrului Tehnic- Editorial al Armatei, 2009

E.T.A. HOFFMANN – A PRECURSOR OF MAGIC REALISM

Andreea Scrumeda
PhD, Assoc. Teacher, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract The entire cultural life of many European countries perceived the influence of the Hoffmannian fantasy, in prose and in verse, in music and in painting. We have found the roots of the "magical realism" in the German culture space and before Hermann Hesse and Franz Kafka we can find the eccentric ETA Hoffmann. Using a structure that combines realistic background with unexpected and especially unexplainable events, the magical realism has fulfilled the expectations of the most fanciful realistic. Among all German romantic writers, ETA Hoffmann is one that meets the requirements of the modern fantasy genre, by some of his short stories, and the novel Die Elixiere des Teufels. Whereas the "Kunstmärchen" theory founded by Goethe and developed by Novalis stipulated for the avoidance of any connection with reality, Hoffmann demands that fantasy should suddenly break out in daily life, a technique which Bernd Krolop oxymoronically called "fantastic realism". Anticipating the magical realism, Hoffmann offers us an original and complex form of the fantasy, in a subtle combination between everyday life and marvelous.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, magic realism, oxymoron, fantasy, The Golden Pot

Realismul magic În 1925, criticul de artă german Franz Roh teoretiza cu ajutorul conceptului de „realism magic" curentul postexpresionist (Neue Sachlichkeit) în pictură[1]. Cu toate acestea, cel mai des conceptul este asociat cu fenomenul literar din secolul XX în care sunt implicate operele unor scriitori sud-americani; romanul *Cien años de soledad (Un veac de singurătate*) al lui Gabriel Garcia Marquez, este considerat prima creație majoră din acest curent, iar celelalte nume marcante sunt: Jorge Luis Borges, Isabel Allende, Alejo Carpentier; literatura asiatică este reprezentată de Salman Rushdie și de Haruki Murakami, dar și de alți scriitori; nici literatura europeană nu ignoră fenomenul; îi menționăm pe Günther Grass și pe John Fowles.

[1] ***Franz Roh: Nach-expressionismus; magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei - Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.***

Jorge Luis Borges este considerat, de fapt, de unii critici ca fiind primul autor de opere bazate pe realism magic, cu *Historia universal de la infamia;* dacă în partea esențială a remarcabilei lucrări (gen cronică) nu găsim elemente specifice acestui curent, anexa intitulată *Etcétera* abundă în asemenea motive. Menționăm povestirile *Un teólogo en la muerte, La cámara de las estatuas, Historia de los dos que soñaron* și mai cu seamă *El brujo postergado, El espejo de tinta,* unde Borges lansează deja motivele sale preferate: oglinda, dublul (ne amintim de E.T.A. Hoffmann) labirintul, infinitul și, în relație cu acesta, imortalitatea. În *El brujo postergado,* un preot pleacă de la Santiago la Toledo, pentru a-i cere lui Don Illan, un vrăjitor renumit, să-l învețe magia. Acesta îi cere să-i promită o favoare pentru favoarea pe care i-o va face; își conduce oaspetele în pivniță, unde se declanșează toată acțiunea; un mesager îl anunță pe preot că a fost, între timp, avansat în grad; postul său rămânând liber, Don Illan i-l solicită pentru o rudă a lui, dar preotul, amintindu-și de propriile rude, îi amână îndeplinirea dorinței. Urmează o ascensiune rapidă, până când fostul preot devine Papă; vrăjitorul solicită pentru ultima oară postul tocmai părăsit de oaspetele său și este pentru ultima oară refuzat. Într-o clipă, cei doi se regăsesc în pivnița lui Don Illan, în aceeași zi în care se întâlniseră pentru prima oară. Vrăjitorul îi reproșează oaspetelui său încălcarea promisiunii, iar preotul se întoarce în orașul său fără a fi învățat magia. Narațiunea este reprezentativă pentru genul realismului magic, prin deformarea timpului și a spațiului. *El libro de arena* este, așa cum o arată și numele, povestea unei cărți infinite; paginația sa dezordonată nu-i permite cititorului să regăsească rândurile citite deja; ciudata achiziție devine pentru narator o construcție labirintică și obsedantă. El va ieși din acest cerc vicios doar abandonând cartea pe rafturile unei biblioteci publice. O întâmplare similară este descrisă în *El Zahir*. Moneda primită ca rest într-o tavernă ajunge să-l obsedeze pe deținător, care se lasă pradă unor gânduri pe tema cercului, pe tema valorilor sau a monedei în toate formele sale, din cele mai vechi timpuri. Infinitatea deschisă de monedă îl îngrozește pe protagonist.

De curând, realismul magic în literatură a fost definit ca „a kind of modern fiction in which fabulous and fantastical events are included in a narrative that otherwise maintains the 'reliable' tone of objective realistic report, designating a tendency of the modern novel to reach beyond the confines of realism and draw upon the energies of fable, folk tale, and myth while maintaining a strong contemporary social relevance. The fantastic attributes given to characters in such novels - levitation, flight, telepathy, telekinesis - are among the means that magic

realism adopts in order to encompass the often phantasmagorical political realities of the 20th century."[2]

O scurtă prezentare: „E.T.A. Hoffmann was a 19th century German author known for his bizarre, fantastical works. He was one of the major figures of German Romanticism, and his work inspired such later genres as Surrealism, Fantasy, and Magical Realism."[3] De fapt, s-a afirmat că formula realismului magic a fost inițiată în Europa de scriitorii E. T. A. Hoffmann și Hermann Hesse: „Pedro Palou, who stayed in Mexico, pointed out that „magical realism", in which reality and fantasy are intertwined, is not just purely Latin American. He mentioned writers such as E T A Hoffmann and Franz Kafka."[4] Nu este de ignorat nici opinia potrivit căreia însuși părintele realismului magic, Jorge Luis Borges, se recunoștea - într-adevăr, cu o discreție excesivă - tributar romanticului german: „If Borges never objected to the term, it is probably because he was indeed influenced by the European sources of magical realism, E.T.A. Hoffman and others."[5]

O definiție a genului este cea emisă de Matthew Strecher: „what happens when a highly detailed, realistic setting is invaded by something too strange to believe"[6] Realismul magic este genul literar în care elementele supranaturale apar în mod firesc într-un mediu realist. Într-o formulă alternativă, ficțiunea aparținând acestui gen nu deține însușiri fantastice explicite, doar că unele evenimente în care este implicat protagonistul încalcă regulile lumii reale. În descrierile realiste apar elemente fantastice, preluate din mituri, basme și vise. Lindsay Moore afirma: „caracteristicile realismului magic sunt: caracterul hibrid (urban și rural, occidental și

[2] *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 3rd ed., 2008. „un tip de ficțiune modernă, în care evenimentele fabuloase și fantastice sunt incluse într-o narațiune care, altfel, menține tonul "demn de încredere" al relatării realiste și obiective, desemnând o tendință a romanului modern, de a ajunge dincolo de limitele realismului și de a recurge la energiile fabulei, poveștii populare și mitului, menținând în același timp o puternică relevanță socială contemporană. Atributele fantastice din astfel de romane - levitația, zborul, telepatia, telekinezia - se numără printre mijloacele pe care le adoptă realismul magic, în scopul de a cuprinde realitățile politice adesea fantasmagorice ale secolului XX." (traducere: A. Scrumeda)

[3] http://www.wisegeek.com/who-is-e-t-a-hoffmann.htm#didyouknowout „E.T.A. Hoffmann a fost un autor german din secolul XIX, cunoscut pentru scrierile sale fantastice, bizare. A fost unul dintre cele mai importante personaje din romantismul german, iar opera sa a inspirat genuri ca suprarealismul, fantasticul și realismul magic." (traducere: A. Scrumeda)

[4] http://www.theage.com.au/articles/2002/07/15/1026185155152.html - „Scriitorul mexican Pedro Palou sublinia că „realismul magic", în care se împletesc realitatea și fantezia, nu este de sorginte pur latino-americană. El a menționat scriitori cum ar fi E.T.A. Hoffmann și Franz Kafka." (traducere: A. Scrumeda)

[5] http://www.curledup.com/brodiesr.htm - Dacă Borges nu a obiectat la acest termen, este probabil pentru că el a fost într-adevăr influențat de sursele europene ale realismului magic, E.T.A. Hoffman și alții. (traducere: A. Scrumeda)

[6] Matthew C. Strecher: *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*, Journal of Japanese Studies, vol. 25, nr. 2, 1999, p. 267: „ceea ce se petrece atunci când o scenă realistă până în detalii este invadată de ceva ciudat și incredibil." (traducere: A. Scrumeda)

indigen), perspectiva ironică a autorului, reticența auctorială (lipsa unei opinii clare a naratorului în legătură cu caracterul real sau imaginar al evenimentelor relatate).”[7] Criticul mexican Luis Leal afirma: "If you can explain it, then it's not magical realism.”[8]

Conchidem că orice creație din realismul magic – inclusiv mai multe creații ale lui E.T.A. Hoffmann, ceea ce ne ajută să-l stabilim ca precursor al acestui curent literar - prezintă, mai mult sau mai puțin, următoarele caracteristici:

- Elementul fantastic

Observăm că apariția elementului fantastic nu constituie un șoc sau o surpriză pentru personaje, care sunt dispuse să-l accepte, în loc să caute logica fenomenului.

- Detaliile senzoriale.

Astfel, apariția odiosului Sandmann îl impresionează pe copil pe toate căile senzoriale. Vizitele misteriosului avocat sunt însoțite de izbitoarea tăcere a părinților și de zgomotul pașilor săi pe scară, de mirosurile din laborator și de diferite impresii vizuale.

- Deformarea timpului, a spațiului și, uneori, a cauzalității:

În *Ulciorul de aur*, Anselmus se află, simultan, captiv într-o sticlă pe un raft și pe malul râului.

- Motivele care țin de legendă sau folclor

Dacă Medardus, din *Die Elixiere des Teufels*, își împrumută numele de la un sfânt legendar, „Sandmann” este un personaj din folclor pe care, cu umorul său negru, Hoffmann îl transformă din pozitiv în negativ.

- Reticența auctorială

Aceasta ar însemna „deliberate withholding of information and explanations about the disconcerting fictitious world.”[9]. Mai precis, naratorul nu ne oferă opinia sa cu privire la acuratețea faptelor descrise. La sfârșit, cititorul nu este sigur dacă să creadă în interpretarea supranaturală sau în cea realistă a evenimentelor.

Procedeul narativ din *Der Sandmann* ilustrează perfect această caracteristică. Există perspectiva lui Nathanael, cea diametral opusă, a Clarei, precum și cea ambiguă a autorului

[7] https: //suite.io/lisa.lowen/62hz2xf
[8] Luis Leal, *Magical Realism in Spanish America, din MR. Theory, History, Community*, p. 120: „Fără a se gândi la conceptul de realism magic, fiecare scriitor exprimă o realitate pe care o observă la oameni. Pentru mine, realismul magic este o atitudine din partea personajelor din carte, față de lume sau față de natură. [...] Dacă se poate explica, atunci nu este realism magic.” (traducere: A. Scrumeda)
[9] Amaryll Beatrice Chanady: *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing Inc., 1985, p. 16. „reținerea deliberată a informațiilor și explicațiilor cu privire la deconcertanta lume fictivă” (traducere: A. Scrumeda)

însuși.A fost oare Coppelius/ Coppola un personaj malefic, ce a provocat căderea – la propriu și la figurat – a visătorului student, sau avem de-a face cu o psihoză? Autorul nu ne impune viziunea sa asupra lucrurilor; avem de ales între interpretarea lui Nathanael și cea a Clarei. Primul simte că: *„Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten! — Dunkle Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus"*.[10] , pe când cea de-a doua consideră că toate cele petrecute sunt rodul unei imaginații aprinse: *„Es ist das Phantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft oder in den Himmel verzückt."*[11] În porțiunile narate la persoana a treia, lucrurile sunt relatate neutru, cu excepția admirației evidente a autorului pentru Clara și a compasiunii sale pentru starea sănătății lui Nathanael.

- Caracterul hibrid:

Tehnica narativă caracterizată de unul sau mai multe fire este, de asemenea, o trăsătură frecventă la lucrările ținând de realismul magic. Avem în vedere forma narativă din *Lebensansichten des Katers Murr*, ultimul roman al lui Hoffmann, în paralel cu *Maestrul și Margareta*, ultima și cea mai importantă creație a lui Mihail Bulgakov.

E.T.A. Hoffmann și realismul magic

Pierre-Georges Castex arăta că "Fantasticul nu se confundă într-adevăr cu afabulația convențională a povestirilor mitologice sau feerice [...]. El se caracterizează, dimpotrivă, prin intruziunea brutală a misterului în cadrul vieții reale [...]. «A fost odată» scria Perrault; Hoffmann însă va descrie halucinații în chip crud, prezente în constiința înnebunită, al căror relief insolit se detașează pregnant pe fondul unei realități familiare".[12]

În câteva creații hoffmanniene, cum ar fi *Der goldene Topf* și *Der Sandmann*, dar și prin romanul *Die Elixiere des Teufels*, acțiunea se petrece pe un fond nedefinit, între evenimentul supranatural și anomaliile de origine nevrotică sau chiar psihotică. „Bei der Analyse der Beziehung zwischen Medardus und Viktorin wird die erstaunliche Modernität

[10] E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus), Hoffmann: *Der Sandmann*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2010. „Ceva îngrozitor s-a ivit în viaţa mea! Prevestirea sumbră a soartei mele înfricoşătoare, îngrozitoare, mă împresoară." E.T.A. Hoffmann, *Moș Ene*, traducere de Cristian Pop (Cartea cu himere), Editura Univers, București, 2008, p. 31.
[11] Ibidem, p. 39: "Tot ceea ce este îngrozitor în viaţă este dat de ‚fantoma propriului nostru eu', a cărui legătură interioară cu noi şi înrâurire adâncă asupra sufletului nostru ne aruncă fie în iad, fie ne înalţă în slava cerului"
[12] Pierre-Georges Castex: *Le conte fantastique francais de Nodier a Maupassant*, apud: Sergiu Pavel Dan: Feţele fantasticului; delimitări, clasificări şi analize; Editura Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 38-39.

Hoffmanns deutlich[13] El plasează într-un cadru modern personaje legendare, cum sunt zânele, salamandrele și spiridușii. Marianne Thalmann[14] aduce în discuție, pornind de la povestirile hoffmanniene, noțiunea de „Wirklichkeitsmärchen", adică basmul realist, având un erou obișnuit, care întâmpină o perturbare a existenței sale.

Într-o primă etapă, Hoffmann își transpune cititorul într-un mediu prozaic; acțiunea este fixată în spațiu și timp. Prima scenă din *Der goldene Topf* are drept cadru un loc real, Poarta Neagră din Dresda, un moment din timpul zilei (*„am Himmelsfahrtstage, nachmittags um drei Uhr"*[15]), iar martorii sunt pașnicii burghezi aflați la plimbare într-o zi de sărbătoare. În scrisoarea lui Nathanael către Lothar (*Der Sandmann*) sunt relatate anumite date concrete: *„Kurz und gut, das Entsetzliche, was mir geschah (...) besteht in nichts anderm, als dass vor einigen Tagen, nähmlich am 30. Oktober mittags um 12 Uhr, ein Wetterglashändler in meine Stube trat..."*[16]

În scrierile lui Hoffmann, sursa miraculosului constă în chiar realitatea din spatele său: cititorul trebuie să creadă *„daß nichts wunderlicher und toller sei als das wirkliche Leben"*[17]. Basmul hoffmannian reușește să cumuleze în mod egal localizarea geografică și istorică, aluziile mitologice și literare, sunt reprezentate toate condițiile și categoriile sociale. Convențiile basmului clasic sunt elucidate, iar miraculosul poate fi explicat adeseori rațional.

Într-un mesaj trimis editorului, în legătură cu povestirea *Der goldene Topf*, Hoffmann schițează într-o singură frază o adevărată „artă poetică":

„Denken Sie dabey nicht, Bester, an Scheherezade und ‚Tausendundeine Nacht' – Turban und türkische Hosen sind gänzlich verbannt – feenhaft und wunderbar, aber keck ins

[13] Karin Cramer: *Bewusstseinsspaltung in E.T.A.Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels",* MHG 16 (1970) „La analizarea legăturii dintre Medardus și Viktorin se va constata uimitoarea modernitate a lui Hoffmann." (traducere: A. Scrumeda)
[14] Marianne Thalmann: *E.T.A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen*, Journal of English and German Philology 51: pp. 473-491.
[15] E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann: *Der Goldene Topf*, Ion Creangă Verlag, Bukarest, 1971. *"în ziua de Înălțarea Domnului, pe la trei după- amiază"* E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann: *Urciorul de aur*, Casa Editorială Moldova, Iași, 1992, p. 5.
[16] E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann: *Der Sandmann*. In: Nachtstücke, Stuttgart 1990. „Pe scurt, această întâmplare oribilă (...) nu este altceva decât asta – că acum câteva zile, mai precis în data de 30 octombrie, la amiază, un vânzător de barometre a venit la mine să-și vândă marfa." E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann), *Moș Ene (Cartea cu himere),* Editura Univers, București, 2008, p. 31.
[17] E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann, *Der Sandmann*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2010. „că nimic nu este mai miraculos decât viața reală", E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann, *Moș Ene (Cartea cu himere)*, Editura Univers, București, 2008, p 42.

gewöhnliche alltägliche Leben tretend und seine Gestalten ergreifend soll das Ganze werden.“[18]

Dacă teoria „Kunstmärchen” fondată de Goethe și dezvoltată de Novalis prevede evitarea oricărei legături cu realitatea, Hoffmann cere ca fantasticul să pătrundă brusc în viața cotidiană. Un principiu „serapiontic” al lui Hoffmann stabilește că fantasticul trebuie să fie puternic ancorat în „realitate”, concept cunoscut și sub numele de „realism fantastic”[19], după Bernd Krolop. Acesta a creat denumirea oximoronică de „realism fantastic” pentru a trata fantasticul lui E.T.A. Hoffmann, dar și pe cel al lui Franz Kafka, viziune potrivit căreia fantasticul trebuie să apară din realitate și să se încheie tot în realitate. Aspectul eterogen al acestui gen literar este creat prin amestecul dintre real și miraculos.

În mod surprinzător, găsim o veche formă a acestei concepții în basmele orientale ale celor *O mie și una de nopți*, de fapt ne referim la un anumit segment, deoarece și în această serie narativă se întâlnesc mai multe categorii. Astfel, unele povestiri, de o factură mai rafinată, sunt caracterizate de atmosfera melancolică și de o anumită eleganță a limbajului, altele redau limbajul neșlefuit și atmosfera suk- urilor, ca fundal pentru niște întâmplări de un comic cam grosolan. La fel, aceste povești orientale pot prezenta - unele - o intrigă integral realistă și personaje lipsite de însușiri miraculoase, dar povestea tipică pentru nopțile arabe este cea în care, într-un cadru realist, se petrece o întâmplare inexplicabilă și apar personaje mitologice, animale înzestrate cu darul vorbirii sau obiecte cu însușiri magice. La Hoffmann, miraculosul izbucnește de obicei în mijlocul cotidianului, diferența fiind că în varianta orientală, miraculosul nu este selectiv, pe când la romanticul german este predispus la asemenea „evenimente” doar personajul- artist, prin acuta sa sensibilitate. De aceea se pot manifesta și efectele adverse asupra sănătății și vieții acestui personaj. Modelul pentru basmele lui E.T.A. Hoffmann este, fără îndoială, seria celor *O mie și una de nopți*. În tradiția *Nopților Arabe,* poveștile lui Hoffmann abundă în transformări ale oamenilor, animalelor sau obiectelor. Agenții implicați pot fi benefici sau malefici, numindu-se zâne, magicieni sau vrăjitoare, iar instrumentele sunt formulele și poțiunile magice. O sursă a comicului o constituie tocmai distonanța dintre aparițiile miraculoase și personajele banale, mediul prozaic.

[18] Citat după E. T. A. Hoffmann*: Poetische Werke,* Aufbau, Berlin, vol. I, 1963, p. 651. „Nu vă gândiți, dragă prietene, la Șeherezada și la ‚O mie și una de nopți’- turbanul și șalvarii sunt interzise cu desăvârșire – feeric și miraculos, dar cu picioarele pe pământ și cu personajele ținute în frâu, așa va arăta ansamblul.” (traducere: A. Scrumeda)
[19] Bernd Krolop: *Versuch einer Theorie des Phantastischen Realismus*, P.D. Lang, Frankfurt/M, 1981, p. 56.

Se poate considera că literatura fantastică își are originea în chiar excesul de realism literar, iar forma extremă a acestuia constă în împletirea îndrăzneață a realului cu miraculosul. Din romantism până la realismul magic, creatorii de proză fantastică s-au folosit de motive precum dublul, coșmarul, halucinațiile și magia. Mitul și anticiparea științifică reușesc să coexiste. Însăși această coexistență exprimă la Hoffmann incompatibilitatea dintre cele două lumi, a căror întâlnire generează adesea grotescul. Dacă sub elementele reale se presimte miraculosul, elementul fantastic poate avea și o latură prozaică.

Romanticul german a recurs la mai toate formele fantasticului și i-a intuit tot potențialul, inclusiv în combinația cu anostul mediu cotidian, ipostază reluată ulterior magnific de Mihail Bulgakov, în *Maestrul și Margareta*, dar și în *Diavoliada*. Specificul fantasticului hoffmannian este dorința de estetic, strâns legată de impulsul iubirii. Iubirea este ceea ce-i va elibera uneori pe eroii săi din cotidianul restrictiv și lipsit de frumusețe. Este cazul lui Anselmus, din *Der goldene Topf,* care-și va căuta fericirea în Atlantida, depășind granița dintre viață și vis.

Cadrul acțiunii este unul realist, prozaic chiar, până când ecuația normalității se inversează, provocând o reacție în lanț. Regulile jocului devin niște necunoscute în noul context. Când planul realității alternează cu cel al fantasticului, rezultatul este o atmosferă de coșmar. Aceasta duce la grotesc, iar regulile jocului sunt aruncate în haos. Tot despre grotesc este vorba și în cazul obiectului mecanic care pare a prinde viață, ca Olimpia din *Der Sandmann*; astfel, omul, când irealul devine real, trăiește impresia absurdității, percepând o lume inversată, în care normalitatea este, de fapt, nebunia. Acest lucru ne duce cu gândul la lumile descrise de Lewis Carroll, unde „minunile” sunt mai degrabă grotești, iar normalitatea este cu adevărat întoarsă invers, problemă semnalizată chiar de cuvântul „oglindă”. Nebunul este aici „legitimat” chiar prin nume, în cazul Pălărierului și al Iepurelui de Martie (deveniți „*Hatta*” și „*Haigha*” în a doua carte), iar Pisica de Cheshire îi explică Alisei această regulă:

„Oh, you can't help that,' said the Cat: `we're all mad here. I'm mad. You're mad.'

`How do you know I'm mad?' said Alice. `You must be,' said the Cat, `or you wouldn't have come here.” [20]

[20] Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Prietenii Cărții, București, 2002. „O, n-ai ce face, replică Pisica. Aici toți și-au ieșit din minți – și tu, și eu'. ‚De unde știi că eu mi-am ieșit din minți?', întrebă Alisa. ‚Nu încape îndoială', răspunse Pisica. ‚Altfel, nu te-ai fi pomenit aici.'” Lewis Carroll: *Peripețiile Alisei în Țara Minunilor*, Editura Literatura artistică, Chișinău, 1982, p. 61

Romanticul german are calitatea de a putea găsi o reconciliere umoristică între cele două planuri, calitate ce le lipsește epigonilor săi, deși preiau și prelucrează meticulos teme și motive ale romanticului german. Anselmus din *Der goldene Topf* dobândește Atlantida tocmai datorită stângăciei și inocenței sale.

Vana Goblot afirmă: „Furthermore, magic realism is a genre that is so often adhered to in Bulgakov's novel - along the lines of Tieck and E. T. A. Hoffmann - and its time warps and mixtures of dream and reality are undoubtedly anticipations of an international postmodern aesthetic[...] „[21]

Proza lui Hoffmann constituie o piatră de hotar în literatura germană și chiar în cea europeană, marcând începutul povestirii fantastice moderne. În *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter* Goethe solicitase o diferențiere categorică între basm și proza realistă, dar Hoffmann încalcă principiile fixate de acesta, realizând combinații tot mai noi între formele literare separate până atunci: „das Wunderbare nicht fern von der Wirklichkeit, sondern in deren nächster Nähe, ja in dieser selbst, als ihre Kehrseite, zu konstituieren."[22] Ambiguitatea, ironia și grotescul sunt caracteristicile principale ale stilului său. Încă o dovadă a modernității povestirilor hoffmanniene este chiar clasificarea dificilă a acestora, însă fantasticul hoffmannian este adesea calificat și ca „psihologic".

Așa vede lucrurile Castex: „Essentiellement intérieur et psychologique, le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionelle des récits mythologiques ou les féeries, qui impliquent un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réele; (...) Hoffmann décrit des hallucinations cruellement présentes a la conscience affolée et dont le relief insolite détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière."[23]

În cele mai multe povestiri fantastice Hoffmann încearcă să-și mențină în incertitudine și protagoniștii, și cititorii. „Die phantastische Literatur schwebt zwischen

---

[21] ***Vana Goblot:*** ***The Russian Gate To Postmodernism: Mikhail Bulgakov, p. 49.„Mai mult, realismul magic este un gen foarte vizibil în romanul lui Bulgakov (n. trad.: Maestrul și Margareta) – printre rândurile lui Tieck și E.T.A. Hoffmann - iar deformările temporale și amestecul de vis și realitate sunt, neîndoielnic, anticipări ale unei estetici postmoderne internaționale" (traducere: A. Scrumeda)***

[22] Aurélie Hädrich: *Die Anthropologie E. T. A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert*, Lang , Frankfurt am Main, Wien, 2001, p, 211. „să nu constituie miraculosul departe de realitate, ci în imediata apropiere a acesteia, sau chiar în aceasta, ca revers al acesteia." (traducere: A. Scrumeda)

[23] Pierre-Georges Castex: *Le conte fantastique en France*, J. Corti, Paris 1951, p. 8. „Esențialmente interior și psihologic, fantasticul nu se confundă cu fabulația convențională a povestirilor mitologice sau a feeriilor, care implică o dezrădăcinare a spiritului. El se caracterizează, dimpotrivă, printr-o intruziune bruscă a misterului în viața reală; (...) Hoffmann descrie halucinații prezentate crud într-o conștiință înnebunită și al căror contur insolit se detașează izbitor pe fondul realității familiare." (traducere: A. Scrumeda)

Allem und Nichts [...] Sie ist ein Genre, das zugleich existiert und nicht existiert."[24], afirma Uwe Durst. Protagonistul tipic al scrierilor hoffmanniene resimte de obicei brutalitatea și platitudinea mediului înconjurător și este cu atât mai sensibil la „chemările" altor lumi. Artistul lui Hoffmann caută sensul vieții în visele sale, modelând din materialul oniric un tărâm miraculos. Este ceea ce afirmă și Johannes Kreisler despre muzică în *Lebensansichten des Katers Murr*:

Nicht die Sehnsucht ist es, die, wie jener tiefe Dichter so herrlich sagt, aus dem höheren Leben entsprungen, ewig währt, weil sie ewig nicht erfüllt wird, weder getäuscht noch hintergegangen, sondern nur nicht erfüllt, damit sie nicht sterbe; nein – ein wüstes wahnsinniges Verlangen bricht oft hervor nach einem Etwas, das ich in rastlosem Treiben ausser mir selbst suche, da es doch in meinem eigenen Innern verborgen, ein dunkles Geheimnis, ein wirrer rätselhafter Traum von einem Paradies der höchsten Befriedigung. [25]

S-a afirmat că fantezia lui Hoffmann este ancorată în viața cotidiană și nu pendulează în aer, ca la Novalis.„Aber ehrlich gestanden, Hoffmann war als Dichter viel bedeutender als Novalis. Denn letzterer, mit seinem idealistischen Gebilden, schwebt immer in der Luft, während Hoffmann, mit allen seinen bizarren Fratzen, sich doch immer an der irdischen Realität festklammert."[26], susținea Heine.

BIBLIOGRAFIE:

1. Carroll, Lewis: *Peripețiile Alisei în Țara Minunilor*, Editura Literatura artistică, Chișinău, 1982.

2. Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Prietenii Cărții, București, 2002.

3. Castex, Pierre-Georges: *Le conte fantastique en France*, J. Corti, Paris 1951, p. 8.

[24] Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, LIT Verlag, Münster, 2010, p. 398. „Literatura fantastică plutește între Tot și Nimic.[...] Este un gen care există și nu există, în același timp."(traducere: A. Scrumeda)
[25] Ibidem, p. 226: „Nu e vorba de nostalgia care – după cum a spus atât de minunat poetul acela profund- izvorăște din sfere superioare și durează veșnic, căci veșnic își caută împlinirea; niciodată amăgită, nici înlocuită cu altceva, ci veșnic neîmplinită, spre a nu muri...E mai degrabă vorba de clocotul unui dor năprasnic de ceva ce caut cu înfrigurare în jurul meu, deși stă ascuns în mine însumi; o taină adâncă, visul haotic și enigmatic al unei fericiri supreme, pe care nici visul n-o poate numi, ci numai o intuiește."
[26] Heinrich Heine: *Beiträge zur deutschen Ideologie*, Frankfurt/ Main 1971, p. 184. „Însă, cinstit, Hoffmann a fost, ca poet, mult mai important decât Novalis. Deoarece acesta din urmă, cu figurile sale idealiste, pendulează mereu în aer, în vreme ce Hoffmann, cu toate grimasele sale bizare, este totuși mereu ancorat în realitatea terestră." (traducere: A. Scrumeda)

4. Castex, Pierre-Georges: *Le conte fantastique francais de Nodier a Maupassant*, apud: Sergiu

5. Chanady, Amaryll Beatrice: *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

6. Cramer, Karin: *Bewusstseinsspaltung in E.T.A.Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels”,* MHG 16 (1970).

7. Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, LIT Verlag, Münster, 2010, p. 398.

8. Goblot, Vana : *The Russian Gate To Postmodernism: Mikhail Bulgakov*.

9. Hädrich, Aurélie: *Die Anthropologie E. T. A. Hoffmanns und ihre Rezeption in der europäischen Literatur im 19. Jahrhundert*, Lang , Frankfurt am Main, Wien, 2001.

10. Hoffmann, E. T. A.*: Der Goldene Topf*, Ion Creangă Verlag, Bukarest, 1971.

11. Hoffmann, E. T. A.*: Der Sandmann*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2010.

12. Hoffmann, E. T. A.*: Moș Ene (Cartea cu himere),* Editura Univers, București, 2008.

13. Hoffmann, E. T. A.*: Poetische Werke*, Aufbau, Berlin, vol. I, 1963.

14. Hoffmann, E. T. A.*: Urciorul de aur*, Casa Editorială Moldova, Iași, 1992.

15. Krolop, Bernd: *Versuch einer Theorie des Phantastischen Realismus*, P.D. Lang, Frankfurt/M, 1981.

16. Leal, Luis, *Magical Realism in Spanish America, din MR. Theory, History, Community.*

17. Roh, Franz: *Nach-expressionismus; magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei* - Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.

18. Strecher, Matthew C.: *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*, Journal of Japanese Studies, vol. 25, nr. 2, 1999.

19. Thalmann, Marianne: *E.T.A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen*, Journal of English and German Philology 51.

20. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 3rd ed., 2008.

21. http://www.theage.com.au/articles/2002/07/15/1026185155152.html -

22. http://www.curledup.com/brodiesr.htm

23. http://www.wisegeek.com/who-is-e-t-a-hoffmann.htm#didyouknowout

Paul Klee: Hoffmanneske Szene

C. DOBROGEANU-GHEREA AND THE SCIENTIFIC CRITICISM

Dumitru-Florin Sava
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The present article focuses on one of the most important Romanian literary critics, C. Dobrogeanu-Gherea and his „method" to study literary phenomenon in the end of the 19th century when Romanian literature and art was at its first real glance. In this work I'm analysing how he applied his method – which includes several of the main scientific discoveries of the century such as psychology, physiology and determinism, the last one burrowed from the French literary critic Hippolyte Taine, but modified in such way that the method comes closer to the one thought by other French literary critic Émile Hennequin, theoretically rejected by the Romanian critic. Further more, my article focuses on the polemic between the critic that I'm currently analysing and another one which directly confronts his „method" and comes with an alternative not very new but interesting in this specific context.

Keywords: methods of criticism, C. Dobrogeanu-Gherea, social scientific criticism, literary methods, 19th century Romanian literary criticism

Trebuie menționat de la început că Gherea și-a definit „metoda" critică (i.e. *critica științifică)* mai cu seamă prin opoziția cu cea *metafizică, judecătorească* sau *transcendentală*. *Critica științifică* vine ca o alternativă viabilă la „metoda" critică *maioresciană* – care „dă sentințe", stabilește valoarea unei opere prin intermediul unor adjective: „bună", „rea" etc. – și propune integrarea în domeniul *umanist* (cu precădere literaturii) mai multor „discipline" științifice, cele mai importante fiind *psihologia, fiziologia*, precum și sistemul *cauză-efect*, denumit *determinism*. În acest condiții, remarcă exegetul, „pentru partea științifică a criticii îi trebuie criticului cunoștințe exacte, între care, spre pildă, psihologia, istoria, economia socială (și asta mai presus de toate) (sic!) și altele. Natural că pentru partea estetică a lucrării critice, criticul trebuie să cunoască și *legile artei*, așa puține și nesigure cum sunt; dar toate aceste cunoștințe luate împreună nu pot încă forma un critic, după cum cea mai profundă cunoaștere

a versificării și poeticii nu poate face pe un poet. În acest sens criticul, ca și poetul, se naște, nu se face."[1]

Dar, pe lângă toate aceste *științe*, autorul *Studiilor critice* propune integrarea în direcția criticii științifice și a ramurii sociologice a literaturii; astfel, va remarca exegetul român, „Estetica depinde foarte mult de altă știință în formare, de *sociologie*, un adevăr pe care din nenorocire nu prea îl înțeleg nici oamenii de știință care se ocupă de estetică."[2] Colaboratorul revistei *Lumea nouă* a fost mai preocupat, ce-i drept, de contestarea vehementă a criticii *judecătorești* decât de definirea propriei metode. Această contestare a metodei maioresciene se va mai diminua, totuși, și nu va mai avea aceeași anvergură polemică din articolul *Asupra criticii*[3], criticul susținând în articolul *D-l Panu asupra critcii și literaturii*[4] că „această critică modernă conține și ea în mod implicit *aprecieri și judecări*: doar din critica judecătorească s-a dezvoltat și cea modernă. Dar aceste aprecieri și judecări nu joacă nici pe departe un rol atât de important ca în critica judecătorească."[5] De fapt, cu excepția articolului *Asupra criticii*, criticul român nu a mai publicat vreun alt „manual de utilizare" al criticii științifice. Sigur, nu-i puțin având în vedere că numeroși exegeți ai vremii treceau direct la actul critic în sine, fără vreun plan metodic bine delimitat și expus ca atare – dar nici destul dacă te gândești că această *metodă* a acoperit mai bine de nouă sute de pagini de exegeză. Ce-i drept, autorul *Neoiobăgiei* își va reitera tușat unele aspecte ale metodei sale de-a lungul a mai multor articole de câte ori va avea ocazia. Dincolo de aceste considerații, mi se pare esențial să remarc faptul că Gherea este un pionier în stabilirea apriorică a *regulilor jocului* înainte de *jocul* propriu-zis. Altfel spus, criticul român pledează pentru stabilirea unor reguli critice care vor dirija demersul exegetic. Astfel, constată criticul, „condiția de căpetenie [a demersului critic] este ca regulile, legile după care judecă să fie bine hotărâte, foarte lămurite: altfel orice judecător va fi arbitrar."[6] Este, în fapt, aceeași premisă – rudimentară, ce-i drept – ca cea susținută de Roland Barthes, care susține că „prima regulă obiectivă este […] anunțarea sistemului de lectură, fiind de la sine înțeles că unul neutru nu există."[7] Această *comparație*, precum și pionieratul lui Gherea susținut mai sus pot părea protocroniste, însă criticul de la *Conteporanul* își revendică de la sine statutul de critic

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *D-l Panu asupra critcii și literaturii*, în *Opere complete*, vol. 7, Editura Politică, București, 1980, p. 97.
[2] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra esteticii metafizice și științifice*, reprodus în *op.cit.*, p. 160
[3] C. Dobrogeanu-Gherea, *art. cit.*
[4] C. Dobrogeanu-Gherea, *D-l Panu asupra critcii și literaturii*, în *Opere complete*, vol. 7, *ed.cit.*
[5] *Idem*., p. 98.
[6] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticii*, în *Opere complete*, vol. 6, Editura Politică, 1979, p. 27.
[7] Roland Barthes, *Despre Racine*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 206, apud. Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, Editura Cartea Românească, 2009, p. 18.

singular care și-a articulat aprioric vreo *rețetă* critică și a respectat-o, chiar dacă nu întotdeauna *step by step*.

Fascinat de Taine și de a sa *Istorie*, C. Dobrogeanu-Gherea – deși adoptă metoda inversă celei propuse de criticul francez – îl va sancționa pe Hennequin, în a cărui lucrare[8] criticul român observă, într-o notă a articolului *Asupra criticii*[9] „câteva vederi ingenioase, dar mai multe greșite”[10] sau îl va califica drept un „vulgarizator nu întotdeauna fericit”[11] al teoriei lui Taine. Căutând să se debaraseze de emulii „maestrului”, autorul *Personalității și moralei în artă* se va apropia de *emuli* chiar mai mult decât de *maestru*. De fapt, disocierea de *critica judecătorească* (și respingerea ei imediată), dar și definirea ei sunt identice cu cele efectuate de Hennequin, dat fiind că „în timp ce scrierile din prima categorie țintesc de fapt să critice, să emită o judecată de valoare, să se pronunțe ferm asupra calității unei opere, fie ea carte, dramă, tablou ori simfonie, cele din a doua au, după cum se știe, cu totul alt scop: acela de a stabili, pornind de la caracteristicile unei opere, fie anume principii estetice, fie existența unui anumit mecanism cerebral al autorului, fie configurația, ansamblul social în care a luat naștere, de a explica, apelând la legile evoluției organice sau istorice, emoțiile suscitate și ideile exprimate. Între analiza unui poem făcută doar în intenția de a-l găsi bun sau prost, operație aproape judiciară și comunicare cu caracter confidențial, ce se concretizează în perifraze numeroase, în sentințe și în unele preferințe clar exprimate, și analiza aceluiași poem, de data aceasta cu scopul de a obține informații de tip estetic, psihologic, sociologic, travaliu pur științific ce se consacră detașării cauzelor de fapte, a legilor de fenomene studiate, fără părtinire și fără deosebire, există o mare diferență. Primul gen de critică poate să-și păstreze denumirea inițială, dat fiind că nu este altceva decât simplă apreciere, în ce privește al doilea gen […] ar putea fi atribuit categoriei de cercetări în care operele de artă sunt considerate indicii ansamblului psihic al artistului sau al popoarelor.”[12] Sigur, aici mi se poate aduce o obiecție elementară; volumul lui Hennequin a apărut în anul 1888, în timp ce primul *draft* al articolului *Asupra criticii* a apărut în *Contemporanul* în anul 1887, fiind reeditat în primul volum al *Studiilor critice.* O fi și asta, dar Gherea era mereu la curent cu mersul lucrurilor în Franța, astfel că argumente precum „temelia criticii, când e vorba de a statornici legătura între artist și operă, va fi o analiză

[8] Émile Hennequin, *Critica științifică*, Editura Univers, București, 1981.
[9] *art. cit.*, în *op.cit.*
[10] *Idem.*, p. 34.
[11] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra esteticii metafizice și științifice*, reprodus în *op.cit.*, p. 160.
[12] Émile Hennequin, *op. cit.*, pp. 15-16.

psihică a artistului."[13] par desprinse direct din lucrarea criticului francez, pentru care „ critica științifică propriu-zisă constă în a pleca de la carte pentru a ajunge la autor."[14] sau „caracteristicile operei sale sunt rezultatul unor particularități psihice."[15]. Însă, autorul volumului *La Critique scientifique* va contesta influența hotărâtoare a mediului, pe care o susține vehement criticul român, dar îi recunoaște totuși câteva merite. Prin urmare, pentru criticul francez, „Influența exercitată de mediul social este un fapt incontestabil cu caracter variabil dar permanent. În general, condițiile de existență ale artistului, o serie de întâmplări neprevăzute în care s-a văzut antrenat, situația economică a țării sale, rigide, austere, mai libere, înclinația către lux, pornirile lor militărești sau pacifiste, toate acestea se vor reflecta, vor lăsa probabil o urmă în opera lui; dar această influență nu are un caracter imuabil, constant. E foarte posibil ca artistul să i se sustragă, să se arate refractar."[16] Cum Gherea dorea un set de reguli bine puse la punct și clare, relativitatea lucrării criticului francez l-a distanțat considerabil pe exegetul român, dat fiind că relativitatea aduce cu sine tocmai desființarea unui adevăr general valabil, în favoarea unuia personal și unic în același timp, deci un tipar critic, în acest sens, iese din discuție încă de la început, motiv pentru care criticul de la *Contemporanul* a preferat teoria lui Taine, potrivit căreia orice fenomen poate fi explicat și argumentat istoric – fără vreo urmă de relativitate sau cu jumătăți de măsură – pe baza a trei termeni *primordiali*. Total neplauzibilă i se pare criticului român teoria propusă de autorul lucrării *Critica științifică,* volum care mută accentul pe preeminența artistului asupra mediului – care este astfel modelat de *geniul* creatorului-artist (idee penalizată de Gherea însuși). Cu toate acestea, opțiunea lui Hennequin de a introduce în teoria critică a câtorva laturi extrastetice – mai cu seamă, psihologia și sociologia – este mai apropiată de cea a lui Gherea – chiar și cu spiritul nuanțat de frondă a celui din urmă. *Determinismul* lui Taine i-a folosit criticului român doar pentru a atesta o anumită legitimitate a mediului social, pe care colaboratorul publicației *Lumea nouă* nu a ezitat să o dezvolte independent de teoria autorului *Istoriei literaturii engleze.*

Singura replică ceva mai articulată și consecventă a primit-o criticul de la Mihail Dragomirescu (ceva mai articulată, în sensul că principiile sale teoretice s-au omogenizat sub egida unei lucrări, spre deosebire de ceilalți junimiști cu care a polemizat Gherea), în studiul *Critica științifică și Eminescu (În contra metodei istorice în literatură)*[17] , inițial publicat în

[13] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticii*, în *op.cit.*, p. 31.
[14] Émile Hennequin, *op. cit.*, p. 45.
[15] *Idem.*, p. 46.
[16] *Idem.*, p. 65.
[17] Mihail Dragomirescu, *Critica științifică și Eminescu (În contra metodei istorice în literatură)*, București, 1925.

Convorbiri literare în anul 1894, ulterior reeditat, ajungând la cea de-a treia ediție în anul 1925 – și asta, deoarece, susținea autorul, publicat în anul 1894, studiul avea „un caracter prea polemic și un stil prea schematic”.[18] De fapt, este printre puținele lucrări care nu a avut parte de vreo replică pertinentă din partea lui Gherea decât printr-un articol laconic și extrem de general, în care criticul de la *Contemporanul* face mai multe referiri caustice la breaslă în ansamblul ei decât la autorul studiului însuși, totuși unele trimiteri sunt evidente, dat fiind că „toate gazetele și revistele sunt pline de critici, și mai ales odinioară excelenta revistă *Convorbiri literare* a devenit o reședință de toate sezoanele pentru mai tineri goi de prezent, dar plini de viitor, care și-au fixat acolo domiciliul lor critic.”[19]

Aici vreau doar să sesizez concepția celor doi cu privire la termenul de *critică științifică* și să trec în revistă prinicipalele argumente ale colaboratorului publicației *Ritmul vremii,* dat fiind că volumul dragomirescian cuprinde şi alte replici la adresa principiilor teoretizate de Gherea, nu doar la sintagma *critică ştiinţifică*. Firește, argumentele criticului amintit vor fi persistent puse în oglindă cu cele ale criticului de care se ocupă și studiul de față. Ce-i drept, principalele obiecții ale autorului *Științei literaturii* la adresa lui Gherea vor avea ca suport unele idei care-l aveau ca direcție pe autorul *Luceafărului,* dar – în subsidiar – Dragomirescu respinge categoric și *critica științifică* proliferată de publicistul revistei *Lumea nouă*. Așadar, Mihail Dragomirescu se situează încă de la început împotriva *criticii științifice* prin delimitarea însăși a individului, pe care-l împarte în două „categorii”, pornind, prin urmare, de la o premisă greșită încă de la început. Dar să nu furăm startul. Să vedem ce ne oferă criticul. Ar fi vorba, după spusele acestuia, de o primă „activitate reflexivă, din care conștiința lipsește aproape cu desăvârșire și care se manifestă la toți oamenii în același fel. Ea e constituită din totalitatea mișscărilor, pe care organele și mădularele trebuie să le facă, pentru ca individul să-și păstreze viața.”[20] Cu alte cuvinte, ar fi vorba despre activitățile „inconștiente” cum ar fi, spre exemplu, respirația. Această *activitate* „are oarecum o existență obiectivă, ștearsă, din care *personalitatea* individului lipsește.”[21]

Cea de-a doua latură a individului este *activitatea sufletească spontană*[22] care „își are originea în elementele vii ale conștiinței noastre și care poate da altă direcție actului ce ar izvorî din activitatea sufletească *reflexă*. Ea reprezintă energia *specifică* a fiecărui om […] fiind astfel

[18] *Idem*., p. 3.
[19] C. Dobrogeanu-Gherea, *Critici volintiri*, în *Opere complete*, vol. 7, *ed. cit.*, p. 449.
[20] Mihail Dragomirescu, *op.cit.*, p. 17.
[21] *Ibidem.*
[22] *Idem*. p, 18.

constituită, activitatea spontană, cu bogăția ei de simțiri, gândiri și tendințe, unificate de atențiune, reprezintă cu adevărat sufletul unui individ."[23] Fiind o facultate eminamente *subiectivă*, iar omul, fiind stăpânul absolut, nu poate fi influențat de vreo coordonată *extrinsecă,* ci o modifică după bunul plac, astfel că „individul poate modifica relațiunile mai mult sau mai puțin fixe dintre excitațiile de afară și reacțiunea internă" Principalul exemplu care trece drept și un argument este discrepanța dintre mediul social în care a trăit Creangă și jovialitatea discursului său. În acest fel, „împrejurări mizerabile de viață ar trebui să lucreze în mod deprimant asupra tuturor oamenilor. Efectul sufletesc ce vin de la dânsele ar trebui să fie pentru toți întristarea, jalea, desnădăjduirea etc. Cu toate acestea, sunt oameni, cum era bunăoară Creangă, care în asemenea împrejurări, în loc să fie triști, pot să fie veseli sau senini."[24] Astfel, concluzionează criticul, „conștiința lor […] dă un alt colorit reacțiunilor reflexe: personalitatea lor e mai presus de efectul împrejurărilor externe și nu o putem citi într'însele. Ea nu poate fi explicată prin legile generale psihofizice, pentru că constituie tocmai o excepție de la ele."[25] Fundamentul acestei teorii sună astfel, și reprezintă, totodată, obiecția de căpătâi atât a *determinismului*, cât și a „criticii moderne". Bunăoară, „cei ce posedă un plus de activitate spontană [i.e. artiștii – n.m.] devin, din ce în ce mai mult, stăpânii împrejurărilor externe și formula activității lor nu se poate descifra din studiul acestor împrejurări: ea este conținută în adâncurile nepătrunse ale substrucțiunii lor sufletești."[26]

Pentru Dragomirescu, un critic care vrea să analizeze eventuala legătură dintre mediul social și opera autorului care-și desfășoară activitatea în acel mediu nu va reuși să identifice obiectiv acele legături, ci ne va arăta, cel mult, o *înfățișare poetică* a acelei legături. În aceste condiții, „să presupunem că criticul ar izbuti să reconstituie, precum promite, personalitatea omenească a unui poet, așa încât să pricepem sintetic legătura dintre ea și personalitatea lui artistică. În acest caz el ar trebui să înceapă prin a renunța la numele său; n-ar mai fi atunci nici critic, nici om de știință – ar fi un artist, care în lucrările sale de artă întrebuințează un material particular – și nimic mai mult. Căci în asemenea lucrări el ne-ar arăta legăturile sintetice dintre persoana omenească și persoana artistică a unui geniu literar, *nu cum în realitate sunt,* nu științific și obiectiv, ci *așa cum s-ar răsfrânt ca intuiții* în mintea lui. În ele dar ar fi de căutat *adevărul asupra personalității proprii a criticului*."[27]

[23] *Idem.*, pp. 18-19.
[24] *Ibidem.*
[25] *Ibidem.*
[26] *Idem.*, p. 20.
[27] *Idem.*, p. 39.

Mai departe, publicistul revistei *Falanga* creionează deosebirea dintre un *artist* și un *critic* (pe urmele știm noi cui) și ajunge la concluzia că un critic are „puteri care sunt de *analiză*, ca la orice om de știință, nu de *sinteză*, ca la poet. A urmări, ca critic, o *explicare sintetică* și în același timp *artistică* a unei relațiuni (cum e aceea dintre personalitatea omenească și cea artistică a unui poet) este o contradicție *in adjecto* pe care dealtminteri niciunul dintre noii critici nu a dat dovadă că o poate înlătura. Procedura criticului este în mod necesar – ca și a istoricului – analitică. Prin procedare analitică nu se poate ajunge niciodată la o creațiune sintetică. ”[28] Este inutil cred să mai subliniez că distincția dintre poeți și critici face obiecul unui celebru articol al lui Titu Maiorescu intitulat *Poeți și critici*, articol a cărui relevanță a fost pulverizată ani mai târziu de numeroși critici. Mentorul *Junimii* susținea că „Poetul este mai întâi de toate o individualitate. De la aceleași obiecte chiar despre care noi toți avem o simțire obișnuită, el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de personală în gradul și în felul ei, încât în el nu numai că se acumulează simțirea până a sparge limitele unei simple impresii și a se manifesta în forma estetică a manifestării, dar însăși această manifestare reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet. Din multe părți ale lumii primește poetul razele de lumină […] [ele] se *răsfrâng* în prisma cu care l-a înzestrat natura și ies numai cu această răsfrângere și colorare individuală. […] Criticul, din contra, pre cât este mai puțin impresionabil pentru însăși lumina directă a obiectelor (din care cauză nici nu se încheagă în el vreo senzație a lumii până la gradul de a cere manifestare în forma poetică) pre atât este și mai puțin individual. Căci criticul este tocmai foarte impresionabil pentru razele răsfrânte din prisma altora, și individualitatea lui este consumată în înțelegerea și simțirea altor individualități.”[29] Fiind în esență maiorescian, Dragomirescu preia celebra dihotomie a maestrului, dar o plasează sub o rigoare estetică ceva mai „filozofică”. În fapt, este aceeași disociere, atâta doar că discipolul maiorescian nu neagă capabilitatea poetului de a fi și critic. În rest, *individualitatea* poetului susținută de Maiorescu este aceeași cu caracterul *sintetic* al artistului, care nu poate fi expus printr-o operație *analitică* – caracterul criticului neputând „răsfrânge” *individualitatea* poetului, astfel că „descripția *esenței* unui lucru este imposibilă în mod analitic, spre a o putea expune trebuie o sinteză sufletească, ce nu se poate obține decât printr-o percepție completă.”[30]

[28] *Idem*., pp. 37-38.
[29] Titu Maiorescu, *Poeți și critici*, în *Critice (1866-1907)*, ediție îngrijită de Domnica Filimon, studiu introduciv de Dan Mănucă, Editura Elion, București, 2000, pp. 498-499.
[30] Mihail Dragomirescu, *op.cit.*, p. 41.

Autorul articolului *Decepționismul în literatura română* este însă departe de a nega *individualitatea* și caracterul unic, ireductibil al ființei în favoarea mediului social și natural, însă e de părere că ponderea „extraesteticului" trebuie luată în considerare, având în vedere faptul că individul se dezvoltă dependent de societate – adică de *cadru* - și, lucru inevitabil, în *individualitatea* sa vor pătrunde influențe care, pe bună dreptate, nu pot fi procentual cuantificate, dar asta nu înseamnă că ele nu există, de aceea, susține criticul, „eu personal sunt încredințat că mediului imediat, în care trăiește omul, și mai ales **mediului social** (s.m.), până acuma, nu i s-a dat importanța pe care o are în adevăr. Se înțelege, omul se naște cu un anumit creier, cu oarecare tendințe psihice, intelectuale, și chiar morale. Mediul social distruge unele tendințe, dă o dezvoltare precumpănitoare altora, deci în parte în adevăr fasonează caracterul omului. Aici, din nefericire, nu putem să ne întindem asupra acestei chestiuni așa de importantă, dar, orișicare ar fi relațiunea dintre ereditate și educațiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul cel larg al cuvântului."[31]

În afara articolului expeditiv *Critici volintiri*[32], Gherea dovedește că a citit articolul inițial semnat de Dragomirescu, din moment ce se folosește tocmai de termenii utilizați de autorul volumului *Critica științifică și Eminescu*[33], *sintetic* și *analitic* – e drept că acești termeni aparţin etimologic şi teoretic lui Kant, dar Gherea nu îi utilizase anterior articolului lui Dragomirescu. De pildă, atunci când vrea să scoată în evidență paralelismul funciar dintre poet și critic. Astfel, criticul de la *Contemporanul* ne spune că „Poetul trebuie să aibă mai ales calități sintetice, trebuie să vadă mai ales ansamblul total; criticul trebuie să aibă și calități sintetice și analitice dezvoltate; lui îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza științifică și vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice."[34] Singurul fapt benefic pe care-l putem atribui lui Gherea aici e înțelegerea deplină a conceptelor utilizate de Dragomirescu, pe care le combate combinându-le, schițând astfel portretul criticului ideal, care, recunoaște exegetul, e greu de găsit, astfel că „aceste două calități se întâlnesc însă rar în același om, iată de ce au fost pe lumea asta așa de mulți poeți mari și așa de puțini critici mari."[35]

Deși dorea cu orice preț *modernizarea* aparatului critic existent în acea perioadă, Gherea nu se avântă euforic în legile științifice care făceau carieră atunci, ci rămâne lucid,

[31] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticii metafizice și științifice*, în *Opere complete*, vol. 6, *ed.cit.*
[32] *art.cit.*
[33] *op.cit.*
[34] C. Dobrogeanu-Gherea, *D-l Panu asupra critcii și literaturii*, în *op.cit.*, p. 97.
[35] *Ibidem.*

sesizând că arta e un fenomen atât de complex și multilateral dezvoltat, încât e departe de a putea fi analizat cu instrumente și metode care pretind exhaustivitatea, astfel că exegetul român, în articolul care l-a consacrat, *Asupra criticii*, observă că „arta e departe de a avea axiome ca 2x2=4; pe de altă parte, critica estetică e așa de slabă, instrumentele criticii moderne sunt așa de imperfecte încât de multe ori intuiția, un fel de ghicire a criticului, face mai mult decât analiza; de multe ori, criticului i se cere inspirație ca și artistului.”[36]; și, câteva pagini mai departe, criticul e de părere că „critica literară tinde a ajunge cu totul exactă și științifică, dar e încă departe, foarte departe de acest ideal, și acum intuiția ajută pe critic mai mult decât știința.”[37]. Semn limpede că C. Dobrogeanu-Gherea nu a fost sceptic doar cu starea *de facto* a literaturii şi a criticii literare din timpul său, ci chiar şi cu propriile-i principia.

Bibliography:

1. DOBROGEANU-Gherea,C., *Opere complete, vol. 6-7,* Editura Politică, Bucureşti, 1979-1980.
2. CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Semne, Bucureşti, 2008.
3. BARTHES, Roland, *Despre Racine*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
4. DRAGOMIRESCU, Mihail, *Critica ştiinţifică şi Eminescu*, Bucureşti, 1925.
5. HENNEQUIN, Émile, *Critica științifică*, Editura Univers, București, 1981.
6. IVAŞCU, G., *Dobrogeanu-Gherea*, Editura Albatros, Bucureşti, 1972.
7. LOVINESCU, E., *C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Scrieri 1,* ediţie îngrijită de Eugen Simion, Editura Minerva, Bucureşti, 1969.
8. MAIORESCU, Titu, *Critice (1866-1907)* ediție îngrijită de Domnica Filimon, studiu introductiv de Dan Mănucă, Editura Elion, București, 2000.
9. MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *Despre artă*, Vol. I-II, Editura Politică, Bucureşti, 1966-1967.
10. ORNEA, Z., *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

[36] C. Dobrogeanu-Gherea, *art.cit.*, p. 22
[37] *Idem.*, p. 36.

11. TAINE, Hippolyte, *Pagini de critică*, texte alese, traduse și prefațate de Silvian Iosifescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965.

12. TERIAN, Andrei, *G. Călinescu, A cincea esenţă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2009.

13. WELLEK, René, *Conceptele criticii*, în româneşte de Rodica Tiniş, Studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

14. WELLEK, René, *Istoria criticii literare moderne 1750-1950 : A doua jumătate a secolului al XIX-lea.* vol. 4, traducere de Andrei Brezianu şi Rodica Tiniş, cu o introducere de Romul Munteanu, Editura Univers, 1979.

FROM THE DAILY DYSTOPIA TO THE MYTHICAL UTOPIA OF THE THANATICAL REVERIE

Liliana Floria (Danciu)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: In this study, I tried to catch the way that Dumitru Țepeneag deconstructed the myth to reconstruct it in the mystical atmosphere of the reverie. He caught the grim effects of the historical reality desacralisation. On its coordinates, the mioritic script sets in motion the characters that were emptied of essence, which have just become a simple social presence. On the mythical size, Țepeneag 's character succeeded in the meeting with the Self. By a parallelism between the literature and the cinematography, I caught the talent of the Romanian writer to objet the description which was set free by lyricism. The utopia and the dystopia are specific features of Ciobanu 's two existential coordinates: the utopia, in its feature of the ideal world, is typical of the thanatic dream, the dystopia is typical of the daily reality.

Keywords: utopia, dystopia, myth, mioritism, reverie

1. Simplu preambul

Spre sfârșitul *obsedantului deceniu* șase, în plin *avânt revoluționar al comunismului*, perioadă istorică „luminată" oarecum ambiguu, ipocrit și autentic în același timp, de o democratizare a sistemului, apar creații literare ce se poziționează oarecum la periferia realismului socialist, dar și o mișcare literară nouă, formată din tineri poeți și scriitori nonconformiști, care creează o nouă frondă literară. În timp ce tânăra generație de scriitori protestează împotriva canoanelor impuse politic printr-o literatură a visului, Ștefan Bănulescu (*Dropia* – cuprinsă în volumul *Iarna bărbaților*), Fănuș Neagu (*Dincolo de nisipuri*), chiar și Titus Popovici (*Moartea lui Ipu*), scriitori deja consacrați, propun formule literare aparținând unui așa-zis „realism magic"[1]. Alături de Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag întemeiază „onirismul estetic", care se fundamentează pe crearea unor universuri ficționale pornind de la

* Această lucrare/ articol a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Doctorat European de Calitate - EURODOC", Contract nr. POSDRU/187/1.5/S/155450, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.
[1]Vezi Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură*, București, Editura Univers, 2000, pp. 202-224.

visul asumat cu luciditate. Visul nu este înțeles nici drept exaltare romantică, pierdere într-un trecut ideal care să estompeze realitatea groaznică a prezentului, nici asemănător dicteului automat al suprarealiștilor, ci acel „straniu spectacol de voyeurisme, scene văzute prin gaura cheii, și spaimă și bucurie totodată că ești singur, omniscient și ubicuu, într-o lume objectuală, unde și oamenii devin obiecte, unde nu există relație, unde nu există veleitate socială sau politică”[2]. Dintre cele două direcții literare amintite, prin această afirmație, Țepeneag declară proaspătul onirism estetic mai apropiat de visul romantic, decât de visul cu nuanțe psihanalitice freudiene al suprarealiștilor. Făcând considerații cu privire la vis, Țepeneag consideră că „din visul nocturn s-au născut miturile și literatura”[3], plasând în mod exclusivist mitul alături de literatură și pe amândouă în acel inconștient colectiv/ individual, pe care-l consideră izvorul creației artistice și nu numai. Nuanțarea ar fi fost binevenită, dar, cu siguranță, teoreticianul onirismului estetic nu a dorit decât o trecere în revistă a celor două mișcări „onirice” amintite pentru a o elibera de confuzie pe cea a cărui *părinte* este. Cu excepția gândirii arhaice, care consideră visul o stare de grație în care e posibilă comunicarea cu lumea superioară a zeilor, ce trimit astfel mesaje muritorilor, romanticul Eminescu, cel puțin, are o concepție interesantă despre vis, pe care-l suspendă într-o zonă privilegiată, între mit și psihologie. Visul eminescian așază personajul romantic în deplină comuniune atât cu lumea esențelor, să zicem mitice, cât și cu universul imaginației artistice, în egală măsură cu trecutul îndepărtat al vreunei reîncarnări – cum e situația lui Dionis -, dar și cu un viitor profetic – cum e situația „sultanului dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă” din *Srisoarea III*. Erosul ideal este proiectat de asemenea în imaginar, într-o reverie lucidă, intenționalăa îndrăgostitului, care nu alterează sentimentul, dimpotrivă îl conservă. Toate aceste exemple alese nu sunt consecințele unor vise nocturne – nici din partea sultanului, nici din partea îndrăgostitului, nici din partea lui Dionis.

Cele trei ipostazieri eminesciene amintite creează lumi prin intermediul reveriei, căci, după cum afirmă tot Eminescu „ochiu-nchis pe dinafară înlăuntru se deșteaptă”. Acest vers ar fi putut fi folosit de Dumitru Țepeneag drept motto al romanului *Nunțile necesare*, căci, de fiecare dată când închide ochii „afară”, Ciobanu dă la o parte o cortină grea, opacă, dar pe alocuri găurită, dincolo de care apare o altă lume, guvernată de alte legi, lume „deșteptată” dincolo de pleoape. Atât Ciobanu lui Țepeneag cu reveria sa mioritică, cât și sultanul lui Eminescu devin ipostazieri ale concepției metafizice despre vis. Printr-o „singurătate

[2] Dumitru Țepeneag, *În căutarea unei definiții*, în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Cartea Românească, 1997, p. 25.
[3] Idem, *op. cit.*, p. 26

visătoare" asumată, cele două personaje amintite se lasă purtate de reveria, care-i abstrage din timp, devenind o dispoziție sufletească[4]: în cazul romanului *Nunțile necesare* pentru ca „lumea imaginară să înghită lumea reală"[5], iar în visul sultanului pentru ca *lumea imaginară să justifice o lume reală*. Am putea afirma că genialitatea gândirii lui Eminescu a depășit simplismul visului nocturn și a creat o *literatură onirică de anticipație*, modernă pentru sfârșitul secolului al XIX-lea. Considerând onirismul estetic o mișcare originală total detașată de alte curente ce valorifică visul, Dumitru Țepeneag apropie fără să vrea și mai mult onirismul eminescian de mișcarea post-avangardistă[6], prin afirmația: „Oniricul văzut categorial (deci la un mod ideal) se opune liricului și metaforicului, dar și epicului, bazat pe legea cauzalității. Literatura onirică e o literatură a spațiului și timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă, ci analogă lumii obișnuite. E o literatură perfect rațională în modalitatea și mijloacele ei chiar dacă își alege drept criteriu un fenomen irațional. Și în orice caz literatura onirică nu e o literatură a delirului nici a somnului ci a deplinei lucididăți"[7]. Are cineva credința că literatura lui Eminescu este o literatură a somnului sau a delirului și nu a lucidității? În opinia lui Alain Guillermou, parafrazat de Alina Ioana Bako în *Dinamica imaginarului poetic: grupul oniric românesc,* luciditatea visului eminescian ține de o „deromantizare" a visului, iar autoarea continuă subsumând visului o valoare compensatorie pentru o realitatea dezagreabilă: „Esența visului eminescian rămâne gândul, un gând cu puteri uriașe. La Eminescu nu există nicio opoziție între gând și vis și în aceasta constă superioritatea sa. Visul e o realitate compensatorie, care preia date din cea reală, dar nu se identifică acesteia"[8]. Am adăuga observația că această „compensație" este evidentă mai ales în lirica erotică, unde predomină imaginea arhetipală a femeii-înger, melaj de trăsături oximoronice: delicată, blândă și timidă, dar, în egală măsură, îndrăzneață, virginală și pasională.

În practica literară, esențele romantice și cele suprarealiste ale visului, considerate fie lumi paralele, fie lumi interioare, au în comun imaginarul oniric al scriitorului. Visul este psihanaliză auctorială, căci el surprinde arhetipalul gândirii creatorului de lumi onirice; visul este în egală măsură și *fantasy* construit cu luciditate în timpul reveriilor creatoare ale

[4] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 23.
[5] Idem, *op. cit.*, p. 22.
[6] Grupul oniric este numit „ultima avangardă" de către Dan Gulea, care consideră onirismul estetic doar „un avatar al suprarealismului românesc" (apud Alina Ioana Bako, *Dinamica imaginarului poetic: grupul oniric românesc*, Cluj-Napoca, Eikon, 2012, p. 42)
[7] *Ibidem, ibidem*, p. 34.
[8] Alina Ioana Bako, *op. cit.*, p. 18.

scriitorului. Dacă visul lui Brahma este viața însăși a omenirii – „Căci e vis al nemuririi universul cel himeric" (Mihai Eminescu, *Scrisoarea I*) – reveria artistului nu creează realități onirice susceptibile de a exista independent și concret într-o dimensiune ficțională, numită generic roman sau poezie?

2. Literatura și filmul – avatarurile imaginii

Ce au în comun literatura și filmul? Imaginea. Literatura este generatoare de imagini multiple și complexe, în funcție de sensibilitatea și gradul de inițiere a cititorului în „pădurea de simboluri" propusă de către autor. Încă din secolul al XIX-lea, Titu Maiorescu aștepta din partea poeților români abilitatea de a surprinde realitatea inspirată de aiurea în cuvinte cât mai puțin abstracte pentru a genera imagini sensibile în mintea cititorului. Fără să știe încă, poetul acelui timp este îndemnat să devină „un visător de cuvinte scrise"[9], iar Eminescu este un astfel de visător. Asemeni lui Gaston Bachelard, Dumitru Țepeneag consideră că „reveria e capabilă să recupereze ființa"[10]: personajul său principal se află într-un autentic proces de recuperare a Sine-lui, trecând treptat de la superficialul onomastic civil Ciobanu la identitatea sa originară de cioban. În reveria sa se deschide o lume nouă, iar Ciobanu re-devine totul, mai exact, el devine ceea ce este. Apropierea de Eminescu îmi apare din nou evidentă, căci și geniul îndrăgostit din *Odă (în metru antic)* simte necesitatea reunificării eului cu sinele, înstrăinați din pricina iubirii depersonalizatoare și sfâșietoare, exclamând dureros și complet lipsit de patetism ostentativ: „Pe mine mie redă-mă!".

Pornind de la Lessing teoreticianul Țepeneag creează un paralelism între două arte la fel de „picturale", în care imaginea joacă un rol la fel de important, literatura și pictura, deosebirea dintre cele două fiind hotărâtă de amploarea percepției. Citindu-se cuvânt cu cuvânt, literatura se impune înțelegerii cititorului în mod *succesiv*, în timp ce pictura, în calitatea ei de imagine-ansamblu este percepută *simultan*. Greșeala lui Lessing preluată involuntar de român constă în omiterea unui aspect comun care ține de receptarea autentică a celor două arte, în care ochiul și imaginația joacă un rol cheie: pictura este surprinsă simultan doar într-o receptare superficială, pentru că ea se deschide interpretării prin reluări succesive, prin instantanee vizuale meditative și estetice similare receptării literaturii. Simpla activitate a ochiului care parcurge imaginea dată de un cuvânt este sinonimă cu aceeași activitate pur vizuală de receptare

[9] Gaston Bachelard, *op. cit.*,p. 25.
[10] Mircea Martin, *De la fenomenologie la ontologie prin creație*, prefața la Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 7.

superficială a picturii. Ambiguitatea specifică literaturii în concepția lui Țepeneag e specifică și picturii, considerăm noi, în calitatea ei de imaginar transpus în imagine, iar microcosmosul cuvântului aparține macrocosmosului imaginii.

Despre o „vizualizare aproape cinematografică" a romanelor lui Alain Robbe-Grillet vorbește Țepeneag în *Tehnica fascinației*, remarcând unicitatea descrierilor realizată printr-o „privire literală asupra obiectelor, o privire rece, neutră, cum este aceea a camerelor de filmat"[11]. Descrierea francezului este acuzată de „dezumanizare", căci surprinde universuri pur obiectuale, fără implicații metafizice, emoționale sugerate prin metaforă sau alte figuri de stil. În concepția teoreticienilor Noului Roman, cititorul trebuie să fie impresionat, fascinat în primul rând vizual, ca și cum ar sta în fața unui ecran cinematografic care rulează imagini, dar, tot ei recunosc că deocamdată cuvântul nu pare a avea această putere. Literatura nu pare a deveni la fel de obiectivă precum aparatul de fotografiat sau camera de filmat. Și, completăm noi, nici nu trebuie să devină astfel, cu atât mai mult într-un timp când filmul se străduiește să emoționeze, să fascineze prin imaginea împletită cu muzica și, nu în ultimul timp, cuvântul. Spațiul realității obiectuale este în *Nunțile necesare* o casă compartimentată auditiv, olfactiv și vizual, în funcție de simțurile care participă la percepția realității: o cameră cu un pat în care Ciobanu zace la limita dintre vis și realitate - un centru al universului – încăpere mărginită înspre exterior de o fereastră spartă și înspre interior de o cameră cu parfum intens de busuioc și de un perete pătruns de un puternic miros de urină de șobolan, escaladat de limacși. Fereastra[12] reprezintă deschiderea spre lumina cerului, un prag spre o altă realitate, iar luminozitatea ei contrastează evident cu opacitatea sinistră a zidului. Pe de altă parte, simbolismul ferestrei trimite la receptivitatea terestră, antagonic celui al ochiului, care în acest roman surprinde un alt tip de receptivitatea sensibilului, a transcendentului. Reveria lucidă, căutată cu obstinație ca o posibilitate de evadare din cotidian, devine tot mai adâncă, mai detașată de realitate, scriitorul ambiguizând intenționat limite, spații și imagini până la confuzia intențională dintre cel ce visează și cel ce a murit, dintre Ciobanu și cioban, dintre cele trei femei, Ileana, Ana, Anica și Zorile[13], surori ce corespund Ursitoarelor, cu rolul de a asigura

[11] Dumitru Țepeneag, *Tehnica fascinației*, în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *op. cit*., p. 96.
[12] În ritualul înmormântării, imediat ce omul și-a dat ultima suflare, se deschid ușile, ferestrele „o provocare adresată sufletului de a se elibera de limitele sale pământești, o primă formă de indicare a căii pe care trebuie să o apuce pentru a atinge un alt stadiu" (Delia Suiogan, *Simbolica riturilor de trecere*, București, Paideia, 2006, p. 203)
[13] Idem, *op. cit.*, p. 198.

trecerea ușoară a celui mort în lumea de dincolo, dintre mire și ofițer[14], dintre masa de nuntă cu sacrificiul pascal al mielului și pomana mortului. Camera cu parfum de busuioc este o încăpere-prag poziționată între spațiul visului thanatic și cel al bucătăriei, un loc al măcelului, unde mielul este sacrificat pentru masă. Dar și zidul cu miros îngrozitor de urină este un prag ce-l desparte pe Ciobanu de cei care uneltesc împotriva lui reuniți la un ospăț cu conotații funerare. De o parte, fereastra cu deschidere spre spațiul ondulat, de altă parte, peretele cu închidere dinspre uneltitori și de cealalta, încăperea cu miros de busuioc[15], o cameră-prag între dimensiunea visului remitizant și cea a realității demitizate.

Descrierea-tablou, descrierea-fotografie, descrierea-imagine obiectuală este o capodoperă picturală în *Nunţile necesare*, iar autorul devine „un caligraf muzical”[16] ce dovedește în aproximativ trei pagini că descrierea literară poate deveni o adevărată secvență cinematografică, caracterizată printr-o ambiguitate excepțională în absența oricărei metafore, un melaj de vizual și auditiv, de stridență haotică în descifrarea cărora nu poți să nu chemi în ajutor psihanaliza. E vorba de o nuntă bizară, în care se suprapun imagini duble: două mirese, una îmbrăcată în alb, cealaltă în negru, una grasă, cealaltă slabă, un puști cu beretă de marinar și dublul său, piticul obscen, falusul enorm versus talanga de oi, șoferul și fotograful și mirele și ipostaza sa de ofițer, targa-catafalc, înălțarea miresei-tragerea frânghiei de sub sicriul coborât în pământ. Descrierea aceasta asemeni întregului roman nu e fragmentată de punctuație tocmai în ambiția de a construi imagini unitare, „cinematografice”.

Scriitorul-regizor[17] avertizează cititorul asupra capcanelor imaginii, care nu e întotdeauna ceea ce pare, care ascunde dincolo de ochiul „camerei de filmat” alte realități, pe care cititorul-spectator le poate astfel vedea pentru a înțelege imaginea de ansamblu. Acesta e rolul formulărilor-avertizare „dacă privești cu atenție observi”, în chimia căreia se sugerează cititorului să convertească privirea în contemplație pentru a putea observa. Astfel se poate face trecerea dincolo de aparența vizuală înșelătoare a imaginii înspre esența ei imaginară. „De la

[14] Mirele și războinicul sunt avataruri ale neofitului care *trece pragul* de la stadiul de flăcău nenuntit și neinițiat la cel de bărbat cu responsabilități sociale. În credințele arhaice populare românești, atât nunta cât și moartea sunt deopotrivă evenimente ritualice și sociale, cât și rituri de trecere pentru cei implicați direct (Achim Mihu, *Antropologia culturală*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 291).
[15] Busuiocul este o plantă cu întrebuințări ambivalente: pe de o parte, aduce noroc și sănătate, este sfântă, iar pe de altă parte, „este periculos să mirosi busuioc pentru că el are capacitatea de a învia duhurile rele” (Antoaneta Olteanu, *Metamorfozele sacrului. Dicționar de mitologie populară*, București, Paideia, 1998, p. 39).
[16] Eugen Simion, *Mitul mioritic în varianta textualistă*, „Literatorul”, nr. 7, februarie 1992.
[17] Despre această ambiție de regizare a viselor a oniricilor, izvorâtă din dorința lor expresă de a scrie o altfel de literatură față de suprarealiști, vorbește și Cornel Ungureanu, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timișoara, Amarcord, 1995, p. 206.

depărtare", scena „poate fi luată drept" o nuntă, bizară și absurdă, dar, „dacă te uiți mai bine" vezi un ritual funerar, moartea nefiind altceva decât un accident la fel de grotesc și absurd precum viața. Ambiguitatea poate fi creată așadar și prin intermediul imaginii, iar cuvântul scriitorului are rolul de a clarifica semnificația acesteia, creându-se astfel acea „complicitate" dorită de Țepeneag între autor și cititor. În tehnica robbe-grilletiană, obiectele preluate din starea de veghe devin mai pregnante și mai reale când sunt înfățișate *ca într-un vis*[18], în timp ce în tehnica scriitorului român aceste descrieri surprind imagini amestecate surprinse aparent „accidental", cu ochiul celui care nu doar fotografiază, ci și creează imaginea. Autorul reunește în ființa lui creatoare un dublu armonizat printr-una din „nunțile necesare", cea dintre cel care visează realitatea prin intermediul operei sale și cel care re-compune lucid visul din imaginile realității. Este denunțată mistificarea intenționlă a realității, printr-o impregnare uneori propagandistică, sau alteori pur metaforizantă, în scopul utopizării ei, politice în primul caz, culturală, în cel de-al doilea.

3. De-mitizarea realității. Reconstrucția mitului în visul thanatic

Recursul la vis și, în mod particular la mit, este expresia clară pentru Țepeneag a unei dizidențe, a unei împotriviri atât față de canoanele literare ale „realismului", cât mai ales față de „realismul socialist" și politica timpului. Prin intermediul numelor personajelor masculine și prin constanta reverie având în prim plan peisajul și intriga mioritică, autorul *Nunților necesare* „de-montează" scenariul mitic și îl „re-montează" regizoral din perspectiva onirismului estetic. Mitul mioritic este pogorât din înălțimile interpretărilor exagerat naționaliste, autorul demitificând și demistificând realitatea mitizată de unii cercetători și fructificată de propaganda proletcultistă mincinoasă. Chiar dacă intenția inițială a autorului a fost aceea de a denunța cinic și nihilist în Ciobanu - personajul său care visează mitul - fractura ontologică esențială dintre ființa socială și ființa metafizică a românului, fără să vrea, pe parcursul scriiturii, Țepeneag se regăsește în ipostaza unui valorificator modern și nonconformist al unui mit specific românesc, confirmând remarca lui Cornel Ungureanu cu privire la personalitatea sa mai degrabă donquijotescă decât pragmatică[19]. Sau poate fi vorba de cinismul dobândit al unui Don Quijote dezamăgit de spectacolul lumii? *A fi în opoziție* cu ceva/ cineva devine starea naturală a omului Țepeneag și constituie elementul declanșator al

[18] Dumitru Țepeneag, *op. cit.*, p. 104.
[19] Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 211.

mecanismului de creație al acestui scriitor controversat și incomod: „Spre deosebire de reacționarii paseiști și bucolici, eu sunt un reacționar apocaliptic, nihilist și exhibiționist”[20].

Romanul este scris pe două planuri doar aparent diferite, care se intersectează, se suprapun uneori, ambiguizând scriitura, până la acea confuzie alegorică moarte-nuntă, festin pascal-pomană funerară: planul realității demitizate, în care viețuiesc personaje având nume cu rezonanță mitică, care însă au păstrat din scenariul mitic doar funcțiunea mecanică golită de esența arhetipală; și planul visului lucid, un vis chemat ca o terapie alternativă la o migrenă cumplită, cauzată de o noapte de beție feroce, care deschide perspectiva unei „realități” mitice autentice, sacră, metafizică. Cum sublinia autorul însuși, cele două planuri amintite corespund celor două trăsături oximoronice ale poporului român, care se dovedește, în opinia lui Dumitru Țepeneag, asemeni lui Ciobanu, „debil și handicapat” în realitatea socială și „genial” în plan metafizic[21]. Despre exagerările interpretative ale *Mioriței* scrie și Mircea Eliade, citându-l pe Constantin Brăiloiu, un reputat etnolog român, care reunește toate interpretările exagerate sau exaltate ale baladei românești sub denumirea generică de „miorițologie”[22]. Dincolo de divergențele interpretative, există și opinii înspre care converg toți cercetătorii, precum: balada valorifică un fond „preistoric”, în care persistă ecourile unui ritual de înmormântare în scopul îmbunării mortului pentru a nu deveni rău, învăluit într-o atmosferă specifică, păstrată de elementul verbal care pare să fi aparținut unui descântec. Dacă în *Miorița*, uciderea unui cioban de către confrați este acel eveniment social cu valoare de pretext pentru a contura această capodoperă de lirism tragic, în *Nunțile necesare*, complotul a doi profesori mediocri și dezabuzați, Pădureanu și Munteanu, îndreptat împotriva confratelui lor, Ciobanu, devine contextul desacralizant, iar autorul introduce mitul golit de esența lui arhetipală în dimensiunea resacralizantă a visului. În ciuda nihilismului manifestat adeseori de Dumitru Țepeneag, nu subscriu opiniei unor critici literari ce consideră că „*Nunțile necesare* este o excelentă parodiere a baladei, variantă românească și stufos-cadențată a *Mioriței*”[23], căci nu balada este parodiată, ci contaminarea intenționată de natură ideologică a realității sociale lipsite de orizont și de sens cu elemente baladești, bucolic-utopice ridicole. Devinind „materia nutritivă” a romanului, scriitorul român parodiază mai degrabă acest mecanism pur ideologic prin intemediul căruia

[20] Dumitru Țepeneag, *Un român la Paris, pagini de jurnal (1970-1972)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993, p. 8.
[21] Dumitru Țepeneag, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*, Iași, Editura Institutului European, ..., pp. 67-68.
[22] Apud Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Humanitas, 1995, p. 245.
[23] Irina Petraș, *Literatura română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1994, p. 116.

„cotidianul devorator" distopic își înghite „backroundul său arhaic"[24] atingând note de grotesc și absurd. „Mioritismul" promovat de Blaga este o utopie a sacralizării culturale a unei geografii profane populate de oameni și nu de esențe, dar, cu toate acestea, „o matrice arhetipală e capabilă a genera sau, mai aproape de adevăr, a re-genera o situație arhetipală"[25], chiar dacă „consistența de odinioară a modelului nu mai există" și „se conservă doar lecția sa"[26]. Balada populară străbate un traseu demitizant de la mit înspre istorie, de la rit la ritual, în timp ce Țepeneag, prin intermediul lui Ciobanu, reface sacralitatea mitului printr-un salt imaginar din istorie în mit, printr-o reverie compensatorie, fără a avea ambiția de a-l regăsi în formula sa inițială. Eul creator originar intuitiv al lui Țepeneag evită capcana conformismului și revalorizează mitul mioritic, tratându-l drept „o rezervă de opere ce urmează a fi spuse sau create și nu o repetiție imuabilă care ar constrânge la o repetiție fidelă, stereotipă"[27]. Tratând mitul drept „fond fără formă"[28], scriitorul român îl re-construiește, salvându-l de la propria extincție: „Mitul conține ecuația unei întemeieri și se legitimează prin faptul că face posibilă o istorie; așadar, *explicând* un început, dar în egală măsură și un drum, el are și vocația perspectivei. Puterea sa se convertește în voința de a începe, dar mai ales în cea de a construi, esențial fiind ceea ce se află în mișcare, ceea ce este *viu* în interiorul unui tipar. Și, totuși, e o dinamică îndreptată spre propria-i extincție: mitul moare când, dincolo de epiderma devenită simplu strat decorativ, pulsația originară tinde să se stingă și, intrând în acțiune ceea ce poate fi numit inerția conservatoare a mentalului, i se induce o altă mișcare însemnând, acum, doar literatură"[29].

Reveria personajului lui Țepeneag este lucidă atât timp cât reprezintă dorința izolării de realitatea de dincolo de zidurile camerei și a căutării conștiente a unui univers nou dincolo de pleoapele închise, dincolo de „perdeaua neagră uzată perforată de mii de puncte și vinișoare de lumină zgârieturi de lumină verde sau albăstruie dovadă că nu e vorba decât de o cortină care trebuie dată la o parte" (**NN**, 15). Cu cât reveria este mai profundă, cu atât visul este mai adânc, imagini din realitate și din vis se amestecă haotic și irațional, iar somnul devine moarte. Pentru Freud, Jung, dar și Bachelard, reveria și visul sunt expresii imaginale specifice a două

[24] Gheorghe Crăciun, *Fragmente dintr-un jurnal de lectură*, „Familia", nr. 1, ianuarie 1994 apud *Dosar de receptare critică* în Dumitru Țepeneag, *Nunțile necesare*, București, Editura Art, 2008, p. 147.
[25] Mircea Braga, *Dincolo de binele și răul culturii (Friedrich Nietzsche)*, Sibiu, Imago, 2014, p. 13.
[26] *Ibidem*.
[27] Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Cluj, Editura Cartimpex, 1998, p. 66.
[28] Idem, *op. cit.*, p. 68.
[29] Mircea Braga, *op. cit.*, pp. 13-14.

stări total diferite ale conștiinței: reveria este produs al stării de veghe, iar visul, al somnului. În vis, eroul pierde majuscula numelui, căci pătrunde în coordonatele mitului, nu mai are stare civilă, ci redevine una cu numele său, care exprimă aici o realitate sacră. Textul nu urmează coerența logică a unei narațiuni care „curge" dinspre un început spre un sfârșit oarecare, fiind fragmentat în conformitate cu episoadele alternative ale reveriei cu visul, cu amintirea și realitatea; cât timp ochii lui Ciobanu resping acea „voință apăsătoare, irațională, schopenhaueriană" de a dormi, spațiul oniric se depărtează de miezul mitic și „păstrează prea multe depărtări, devenind spațiul frânt și tulbure al insomniei"[30]. Dorința de a visa spațiul mioritic cu scenariul mitic corespunzător este un act conștient de voință de apropiere de miezul intim al ființei sale originare, apropiere posibilă prin închiderea pleoapelor și ridicarea vălului Maiei, care desparte iluzia realității de realitatea interioară. Timpurile verbale sunt atent selectate în funcție de planul în care se află personajul, iar conservarea omniscienței naratorului permite accesul cititorului la toate nivelurile existenței personajului. Personajul și autorul devin una, aflându-se concomitent în două lumi, în afara mitului-reverie și în interiorul acestuia. Asemeni autorului anonim al *Mioriței*, care transfigurează evenimentul trist al uciderii nedrepte a unui cioban tânăr de către confrații săi într-o uniune cosmică transcendentală, Ciobanu transformă drama unui profesor oarecare într-o tainică reverie, în care viața curge după legile unei „conștiințe cosmice".

Pornind de la filosofia lui Spengler, care atribuie fiecărei culturi câte un simbol spațial ce ar corespunde unei predispoziții emoțional-creatoare, Lucian Blaga atribuie ca specificitate simbolică a culturii românești spațiul ondulat, plaiul mioritic, format din ansamblul deal-vale: „Românul trăiește inconștient pe plai, sau, mai precis, în spațiul mioritic, chiar și atunci când de fapt, și pe planul sensibilității conștiente, trăiește de sute de ani pe bărăgane"[31]. Poetica inconștientului blagian e convertită într-o poetică a conștientului de către Țepeneag, care transformă „acest teren al nuanțelor, al atmosferei, al inefabilului și al imponderabilului"[32] în imagini vizuale puternice, panoramice, cinematografice. Lumina crudă, puternică a reflectorului ucide misterul – ar spune filosoful poet - , dar pare că misterul mitului e prelungit și întreținut constant în această nouă și nonconformistă formulă artistică din *Nunțile necesare*: „întindere verde gălbuie aducând a câmpie ochii se obișnuiau treptat cu lumina deosebit de

[30] Gaston Bachelard, *Dreptul de a visa*, traducere din franceză de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, 2009, p. 175.
[31] Lucian Blaga, *Opere, 9, Trilogia culturii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, București, Minerva, 1985, p. 196.
[32] Idem, *op. cit.*, p. 197.

puternică de fapt un șir de coline ca niște valuri mai calme și mai întinse și turme de oi deplasându-se lent în spațiul acesta deodată atât de aproape acolo sub ochii lui sub tălpile lui și parcă alergase mult timp urcând și coborând prin iarba moale și îngrozitor de verde gâfâia începu să respire cât mai adânc se oprea privea puțin buimac în jur își ștergea fruntea de sudoareși zâmbea era un tăpșan smălțuit cu flori de toate culorile se tolănea ca într-un fotoliu deasupra cerul cu nori mici ca niște miei și bâzâitul bondarilor sunetul acela cunoscut de tălăngi apropiindu-se dinspre dealurile aflate undeva departe" (**NN**, 34-35).

Impresionantă descriere a spațiului oniric mioritic de către scriitorul care folosește penița pe post de cameră de filmat, în care sugestia depărtărilor deocamdată inaccesibile creează o magie tulburătoare dominată de nostalgie și dor a ceea ce Eliade numește eterna reîntoarcere. Aceasta este prima imersie în vis reușită de Ciobanu, când conturează reperele decorului mitic ideal. Acest spațiu mioritic din vis are însă un corespondent mundan, anume locul în care el și Ana sosiseră cu ani în urmă, format dintr-un infernal spațiu curb al colinelor, spațiu profan lipsit de vreo încărcătură mitico-simbolică, dar conotat emoțional de amintirea intimă când el și Ana au făcut dragoste epuizați de urcușurile îngrozitoare. Mesajul lui Țepeneag e limpede cu privire la orice tentativă de mitificare a unei geografii profane: spațiul geografic nu e mitic, e doar spațiu, care poate primi încărcătură emoțională doar prin sensibilitatea umană. După re-articularea spațialității sacre, este re-așezat scenariul mitic în matricia visului regenerator, imaginilor vizuale puternice alăturându-li-se imagini auditive și amănunte descriptive care se aglomerează într-o imagine panoramică extraordinară, unde turmele de oi urcă dealul unindu-se cu asfințitul soarelui, doi ciobani uneltesc, în timp ce al treilea stă întins în iarbă contemplând „prăbușirea greoaie" a soarelui, simțind „o scârbă-n suflet, o lehamite" (**NN**, 38). La fel ca în *Sărmanul Dionis*, de Mihai Eminescu, visul și realitatea nu sunt delimitate decât aparent, astfel încât ceea ce e vis pentru unul e realitate pentru celălalt: în cuplul de personaje ciobanu-Ciobanu, fiecare trăiește realitatea trădării, mitul și visul devenind expresia valorificării artistice a acestui eveniment.

Primele tentative onirice aduc în prim planul conștiinței imagini secvențiale de la petrecerea încheiată cu puțin timp, se constituie din amintiri erotice și sexuale confuze legate de cele două personaje feminine, Ana și Ileana, dar și de eleva Anica, de escapadele bahice, șoaptele complice ale celor doi colegi, Munteanu și Pădureanu. Cele trei prezențe feminine corespund celor trei arhetipuri ale femininului surprinse în trei etape ale vieții: femininul feciorelnic, candid și inocent – copila Anica, femininul erotic, ofertant atrăgător, a cărei tinereți e sinonimă cu frumusețea – Ana, și femininul pandoric, puternic sexual și nesățios, vulgar –

Ileana. Și onomastica personajelor feminine capătă valori simbolice, din aceeași perspectivă demitizantă, căci atât Ana, cât și Ileana au rămas simple nume, a căror esență s-a pierdut: primul nume trimite la sacrificiul din dragoste al creatorului, femeia care constituie temelia oricărei creații indestructibile; Ileana este numele specific literaturii populare românești, Ileana Cosânzeana, simbol al frumuseții totale, sufletești și trupești. Ana este iubita lui Ciobanu, delicată și senzuală, dar superficială, iar Ileana este amanta de ocazie, angrenată în aventuri sexuale grotești cu măcelarul, planturoasă și obscenă în gratuitatea sexualității ei ofertante. Supralicitarea erotismului și a sexualității creează o atmosferă aproape asfixiantă printr-o descătușare dionisiacă a simțurilor, căci contactul cu sacrul e violent și excitant. Eroul zace în pijama cu sexul expus, flasc sau în erecție, se masturbează, face sex cu Ileana, o atinge pe Anica sau își amintește de frumusețea erotică a trupului Anei. Pentru Nicolae Oprea, eroul „străbate aievea un traseu inițiatic, prin cele trei «cercuri de mister»: experiența erotică («Roata Venerei»), percepția lucid-intelectuală a existenței («Roata capului») și cunoașterea extatică nupțială, sinonimă cu reintegrarea în cosmos («Roata Soarelui»)”[33]. În primul cerc, el este prizonierul simțurilor, al celor trei imagini ale femininului - iubita, amanta, iubirea platonică – iar „erosul se consumă total, într-o gradație impudică pe barometrul degradării, de la masturbare până la zoofilie”[34]; în al doilea cerc, el pendulează între vis și realitate, vegetând într-o atmosferă îmbâcsită, fetidă și încercând în repetate rânduri să străpungă zăbranicul ce împiedică contemplarea frumuseții absolute, pentru ca în cel de-al treilea cerc să aibă loc hierogamia Eului cu Sinele, profesorul desprinzându-se de ipostaza „omului fără însușiri”[35].

În reveriile eroului, Anica, eleva preadolescentă, devine oița năzdrăvană, în blana căreia bărbatul își înfige degetele căutând parcă tactil siguranța integrării totale în scenariul mitic. Conotațiile sexuale sunt evidente în ceea ce privește blana oiței-Anica izomorfism al părului pubian, dar ceea ce ar risca să devină o scenă erotică vulgară și obscenă respectă logica aparte a spațiului mitic, sacru, complet diferită de morala vieții profane. Legătura dintre cioban și oile sale, cu precădere oița năzdrăvană, este intimă, profundă, sacră și scapă oricărei încercări de încadrare într-o normă de conduită socială actuală. Această legătură *intimă* dintre cioban și mioară este evidentă, dincolo de orice dubiu, în basmul popular românesc *Fiuțul oii*, auzit și scris în Rodna Veche, în care se povestește despre un ciobănaș, calfă la un cioban cu multe oi.

[33] Nicolae Oprea, *Pe-un picior de plai*, „Calende”, octombrie 1992 apud *Dosar de receptare critică*, Dumitru Țepeneag, *Nunțile necesare*, București, Editura Art, 2008, p. 141.
[34] *Ibidem*
[35] *Ibidem*

Vizitat de Dumnezeu și de Sfântul Petru în ipostazele clasice deja a doi bătrânei călători prin lume, ciobanul bogat se dovedește zgârcit și neospitalier, în timp ce tânărul, deși nu are decât „o oaie oacheșă", îi servește cu lapte din belșug. Toți patru pornesc apoi la drum, de-a lungul căruia Dumnezeu poftește la carnea mielului de sub oaie. Tânărul îl sacrifică, iar drept răsplată pentru ascultarea sa, divinitatea îl sfătuiește să îngroape oasele mielului, din care vor apărea în mod miraculos tot atâtea oi, o adevărată turmă. Această turmă va fi păstorită de către tânărul păcurar și de oița năzdrăvană. *Relația* lor e tulburată de apariția unei văduve frumoase care-l ademenește cu farmecele sale erotice. Cei doi se iubesc la stână și la venirea turmei, ciobanul reacționează asemeni unui soț prins în flagrant, iar oița năzdrăvană se supără pe acesta într-o manieră profund umană, comportându-se ca o soție înșelată. Continuarea basmului nu interesează în acest context, ci doar această legătură profund intimă dintre cioban și mioara sa, similară uniunii mistice dintre soț și soție. Este o legătură spirituală, emoțională puternică între om și animalul, care nu doar îl hrănește, ci îl face bogat printr-un sacrificiu dureros și îi devine companion în singurătatea ocupației sale de cioban. În basm, mioara năzdrăvană nu admite să fie înlocuită de o femeie oarecare, o văduvă frumoasă, dar pandorică, și nu permite oilor să vină la muls. Asemeni lui Enkidu din *Epopeea lui Ghilgameș*, care, odată ce cunoaște erosul feminin, nu mai este recunoscut de animalele sălbatice, ciobanul pierde legătura intimă cu oile sale. Văduva frumoasă și curtezana au rolul ritualic al civilizării eroului, al înstrăinării de natură, iar în cazul basmului românesc ciobanul se înstrăinează de natura lui, de ceea ce este el, cioban. Conform mitogenului, ciobanul se află la granița dintre natura sălbatică și natura îmblânzită. El păzește o turmă îmblânzită în mijlocul unei naturi sălbatice, trăind emoții aproape mistice într-o pustietate lipsită de umanitate, o ultimă reminiscență a șamanismului la popoarele cufundate din ce în ce mai mult în civilizație, care se depărtează tot mai accentuat de nucleul originar, mitic, simbolic al vieții. Tânărul cioban e metamorfozat într-un scaiete ca urmare a recunoașterii propriei greșeli, fiind oarecum răsplătit pentru acest fapt să stea cât mai aproape de oile sale. De data aceasta, metamorfoza nu este consecința unui blestem, ci a unei „hotărâri de sus"[36]. Tânărul blesteamă oaia și, drept consecință, turma și mioara dispar, dovadă că sărăcia și prostia sunt gemene. Pentru că regretă cele înfăptuite, ciobanul este răsplătit prin a deveni omniprezent în turma oilor în ipostaza scaietelui, astfel încât metamorfoza lui nu este o consecință a blestemului, ci a iertării. Iată că atât basmul, cât și scenariul mitico-oniric al lui Țepeneag surprind o dimensiune a sacrului cu legi comportamentale și spirituale ce frizează

[36] Dan Horia Mazilu, *O istorie a blestemului*, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 192.

legile sociale ale profanului, căci evidențiază *intimitatea* legăturii om-natură, cioban-oaia năzdrăvană.

În baladă, moartea ciobanului este un accident anunțat de mioară și asumat de către cioban, care-i încredințează acestui mesager de încredere testamentul său, ultimele dorințe către ciobani și către mama sa, acceptând ansamblul riturilor funerare/ nupțiale: „Nicăieri nu se spune că nu va lupta să-și prelungească viața, dar o va face în mijlocul unor semne și orânduieli care să nu-l lase să uite că va muri”[37], iar acțiunea poetică creatoare îl ajută „să-și locuiască durabil efemeritatea”[38]. Ciobănașul mioritic nu este un Ghilgameș revoltat pornit în căutarea zadarnică a nemuririi, pe care nu este pregătit spiritual să o atingă, ci este un înțelept inițiat care știe că doar moartea îi rezervă privilegiul unirii cu sacrul printr-o hierogamie care antrenează cosmosul în totalitatea sa. Această hierogamie este cea mai importantă dintre *nunțile necesare*, căreia omul nu i se poate sustrage, pentru că dacă o face, ratează uniunea cu sacrul. Pentru Ciobanu, moartea este o reverie asumată de asemenea în totalitate și în deplină conștiență, o reverie care devine tot mai adâncă până la integrare totală în peisajul și în scenariul mitic. Prin moarte, Ciobanu își reîntâlnește esența, acolo e viața lui esențializată, dincolo de grotescul unei lumi percepute tot mai vag, prin mirosuri, șoapte conspirative și zgomote casnice. Conform lui Mircea Eliade, din dorința de a scăpa de „teroarea istoriei”, autorul anonim al *Mioriței* a conceput textul baladei într-o stare de grație, o reverie mistică, care l-a purtat într-un univers imaginal transfigurant, dând sens nefericirii lui, pe care și-o asumă ca pe un mister sacramental. Ciobanul mioritic „a impus deci un sens absurdului însuși, răspunzând printr-o feerie nupțială nefericirii și morții”[39]; prin renunțarea la „conștiința modernă”, Ciobanu lui Dumitru Țepeneag de-mitizează brutal universul profan, mitizat și mistificat totodată forțat și patriotard, pentru a reconstrui mitul în coordonatele sacre ale oniricului abandonându-se unei „conștiințe cosmice” integratoare. Personajul-autor se află în două locuri: *în afara* mitului reverie și *în interiorul* acestuia. Asemeni păstorului din *Miorița*, Ciobanu transformă drama existențială a unui profesor obscur, anonim dintr-un sat uitat de lume într-o taină a visului, unde poate trăi dincolo de legile sociale ipocrite. În colindele de Crăciun care valorifică textul baladei *Miorița*, „personajul (real) colindat a fost identificat cu un personaj imaginar din textul colindei, omul fiind pus astfel într-o ipostază de excepție, este identificat cu un prototip

[37] Irina Petraș, *Despre feminitate, moarte și alte eternități. Eseuri*, București, Ideea Europeană, 2006, p. 192.
[38] Idem, *op. cit.*, p. 193.
[39] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 262.

(mitologic sau legendar) și integrat într-o acțiune cu valoare consacratoare”[40]. Dacă înțelepciunea populară a convertit un ritual funebru, o poezie a morții-nuntă într-o urare, respectiv o poezie a reînnnoirii și a vieții, tot astfel Dumitru Țepeneag reinvestește mitul mioritic cu valorile sale autentice; scriitorul demitizează realitatea care rămâne strict obiectuală și reanimă mitul, repopulându-l cu personaje mitice autentice, căci, prin intermediul reveriei mitice, Ciobanu își câștigă dreptul la „post-existență simbolică”[41].

4. Utopie și distopie în discursul literar

Romanul *Nunțile necesare* este construit pe un traseu dus-întors și retur de la utopie la distopie, de la realitate la vis, de la realitatea-mit la mitul-realitate. „Rama” narațiunii constă în scenariul unui banal complot cu ecouri mioritice, în care scenariul mitic devine pretext livresc pentru a denunța o realitate distopică „ascunsă” sub masca unei utopii culturale a spațiului sacru. Tot ce se întâmplă dincolo de zidul cu miros de igrasie și urină și dincolo de camera cu parfum de busuioc sunt percepute din ce în ce mai vag, amestecate și suprapuse, cu cât eroul distinge mai bine între distopia vieții reale și aparența ei utopică, cu cât „coaja” mitului e mai puțin rigidă și accesul la „miezul” acestuia e mai deplin. Dumitru Țepeneag nu persiflează românismul, el nu deconstruiește mioritismul în *Nunțile necesare,* pentru a-l reconfirma în romanul *Maramureș*[42], căci ambele romane amintite reprezintă „rescrieri” ale mitului mioritic, dar acesta nu „e revitalizat pe coordonatele actualității”[43] – cum consideră Nicolae Barna – decât în aparență, căci în esență el este repus în matca sa autentică, sacră, lipsită de idealism bucolic, tocmai prin limbajul frivol-licențios, dur, autentic. Eu consider că însuși romanul *Nunțile necesare* este scenariul unei de-construcții și a unei re-construcții a mitului mioritic, care e *expediat* din realitatea socială, unde a fost învestit cu non-valoare spirituală de factură politică, propagandistică și naționalistă, în spațiul intim al interiorității visului, care l-a resacralizat. Scriitorul denunță valorificarea în scop propagandistic a acestui mit românesc, el denunță supralicitarea unor simboluri mitice în construirea profilului cultural al unui popor, el smulge masca utopiei de pe aparența realității distopice. Locul mitului nu este în realitatea

[40] Mihai Coman, *Studii de mitologie*, București, Nemira, 2009, p. 293.
[41] Idem, *op. cit.*, p. 294.
[42] Sonia Elvireanu, *Fața întunecată a lui Ianus (Vintilă Horia, Dumitru Țepeneag, Norman Manea, Gabriel Pleșea)*, Iași, Editura TipoMoldova, 2013, pp. 310-311.
[43] Nicolae Barna, *Dumitru Țepeneag: opera prozastică în raccourci*, în „Observator cultural”, nr. 400, noiembrie 2007 disponibil pe http://www.observatorcultural.ro/Dumitru-Tepeneag-opera-prozastica-in-raccourci*articleID_18815-articles_details.html (accesat 03.09.2015)

socială, în istorie, care devine grotescă atunci când „imită" scenariul mitic, ci este în spațiul privilegiat al literaturii, care îl resacralizează.

Românii nu au avut niciodată apetitul utopiilor, iar ansamblul mitic și basmele populare evidențiază o puternică antropologizare a personajelor fantastice și a lumilor lor, lipsite de aura idealizării și a perfecțiunii. Astfel, nici „dracul nu e chiar atât de negru", dar nici binele nu excelează în inteligență superioară, reușind mai degrabă prin noroc decât prin inteligență, „prost să fii noroc să ai". În mitologia populară românească, Fârtatul creează lumea ajutat de Nefârtat, tocmai pentru a păstra un echilibru între contrarii, pentru ca lumea să nu devină un teatru al utopiilor fantasmagorice sau al distopiilor irațională. Pământul nu este locul vieții ideale, al utopiei, ci al căutării, al greșelii, al regretului, și doar în *viața de apoi* sunt reglate conturile, greșelile sunt pedepsite, iar faptele bune, răsplătite. Pentru Ciobanu lui Țepeneag visul devine realitate utopică în măsura în care acolo se regăsește pe sine în totalitate, devenind una cu ceea ce este, un cioban cu turmele de oi alături, la limita orizontului, suspendat între cer și spațiul mitic mioritic sinonim cu propria interioritate ființială. Ceea ce *aici* e tabu, grotesc și bizar, acolo devine firesc, imperios chiar, într-o osmoză totală a sufletului cu spațiul și timpul sacre. Sexualitatea primară, strict carnală, este grotescă în spațiul realității distopice, dar în vis ea este sublimată într-o hierogamie ce implică uniunea omului cu natura, a lui *animus* cu *anima*, a ciobanului cu mioara năzdrăvană, a lui Ciobanu cu Anica. Ruptura omului de natură a dus la imposibilitatea înțelegerii *ritmurilor* vieții, a faptului că *nunțile necesare* sunt două, una cu viața și cealaltă cu moartea.

Realitatea distopică profană este conturată în puternice note de grotesc, printr-o aglomerare de imagini de un absurd total: Ileana nu este o Cosânzeană, o zeiță a spațiului mitic românesc, ci o „cârnățăreasă" în cea mai autentică descendență gibmihăesciană, Ana, delicată și frumoasă, fină și rafinată, nu mai e o muză a unui meșter genial, ci o tânără ușuratecă, Inspectorul, care tronează în capul mesei, cu o atitudine austeră și superioară, este integrat de minune în acest tablou grotesc al absurdului cotidian. Pentru Ciobanu, visul-mit devine o realitate utopică în măsura în care acolo se regăsește pe sine în totalitate, devenind una cu arhetipul evocat prin numele său, un cioban cu turmele sale aflat în contemplarea naturii, a vieții și a morții. Din acest punct de vedere, între realitate istorică și reverie mitică se conturează raporturi divergente, căci prima este antagonică, conflictuală și distopică în esența ei, iar cea de-a doua este „rotundă, plenară, împlinită, nu mai poate evolua"[44], adică utopică. Utopia

[44] Ștefan Borbely, *Civilizații de sticlă – utopie, distopie, urbanism* -, Cluj-Napoca, Limes, 2013, p. 64.

mitică din cadrul visului thanatic „e suspendată în timp, în acel prezent etern”[45], în care este reluată legătura „cu natura, adică cu un mediu anistoric, regenerativ la nesfârșit”[46], spre deosebire de distopie „istoricizată la extrem, ocupând doar o secvență a timpului etern, nu timpul ca atare”[47], ci „unul al nașterii și al extincției, un timp negru, în general, demoralizant și inflexibil, care macină actanții, ucigându-i lent, ileluctabil”[48].

Tot în dimensiunea onirică a mitului, personajul și autorul, la fel ca în balada populară suport, devin unul și același, anulând acea „identitate în ruptură” care se instalase în planul profan al realității, anulând astfel dihotomia cultură-natură. Ciobănașul mioritic este cel care-și „cântă” în versuri propria efemeritate și transgresează prin acest act creator moartea; prin acest act de *cultură* el nu se îndepărtează de *natură*, ci se integrează *ritmurilor* acesteia, căci „a fi înrădăcinat în existența care trece dincolo de eul meu pare o nevoie ineluctabilă”[49]. Propria mortalitate încetează a mai provoca spaimă și angoasă, pasivitatea inerțială e convertită în contemplare înțeleaptă, condensată în dimensiunea exemplară a mitului. Din acest punct de vedere, „rescrierea” în registrul onirico-postmodernist a mitului mioritic surprinde atitudinea dizidentă a scriitorului în exil, care refuză conformismul și supunerea oarbă în fața oricărei predeterminări, sociale și politice; o dublă dizidență, căci Țepeneag cunoaște un dublu exil: cel în raport cu țara natală dublat de un exil în inima exilului. De aici, tragismul existențial al acestuia, „mort” de o parte și de alta a frontierei statale, culturale, ideologice, dar „viu” în miezul creației sale autentice.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

1. Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură*, București, Editura Univers, 2000.
2. Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Paralela 45, 2005.
3. Bachelard, Gaston, *Dreptul de a visa*, traducere din franceză de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, 2009.
4. Bako, Alina Ioana, *Dinamica imaginarului poetic: grupul oniric românesc*, Cluj-Napoca, Eikon, 2012.

[45] Idem, *op. cit.*, p. 65.
[46] *Ibidem*
[47] *Ibidem*
[48] *Ibidem*
[49] Leszek Kolakowski, *Prezența mitului*, traducere din limba poloneză de Constantin Geambașu, București, Editura Curtea Veche, 2014, p. 144.

5. Bârna, Nicolae, *Dumitru Țepeneag: opera prozastică în raccourci*, în „Observator cultural”, nr. 400, noiembrie 2007 disponibil pe http://www.observatorcultural.ro/Dumitru-Tepeneag-opera-prozastica-in-raccourci*articleID_18815-articles_details.html

6. Blaga, Lucian, *Opere, 9, Trilogia culturii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, București, Minerva, 1985.

7. Borbely, Ștefan, *Civilizații de sticlă – utopie, distopie, urbanism* -, Cluj-Napoca, Limes, 2013.

8. Braga, Mircea, *Dincolo de binele și răul culturii (Friedrich Nietzsche)*, vol. II, Sibiu, Imago, 2014.

9. Coman, Mihai, *Studii de mitologie*, București, Nemira, 2009.

10. Crăciun, Gheorghe, *Fragmente dintr-un jurnal de lectură*, „Familia”, nr. 1, ianuarie 1994.

11. Dimov, Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Cartea Românească, 1997.

12. Elvireanu, Sonia, *Fața întunecată a lui Ianus (Vintilă Horia, Dumitru Țepeneag, Norman Manea, Gabriel Pleșea)*, Iași, Editura TipoMoldova, 2013.

13. Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Humanitas, 1995.

14. Martin, Mircea, *De la fenomenologie la ontologie prin creație*, prefața la Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Paralela 45, 2005.

15. Mazilu, Dan Horia, *O istorie a blestemului*, Iași, Editura Polirom, 2001.

16. Mihu, Achim, *Antropologia culturală*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.

17. Olteanu, Antoaneta, *Metamorfozele sacrului. Dicționar de mitologie populară*, București, Paideia, 1998.

18. Oprea, Nicolae, *Pe-un picior de plai*, „Calende”, octombrie 1992.

19. Petraș, Irina, *Literatura română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1994.

20. Petraș, Irina, *Despre feminitate, moarte și alte eternități. Eseuri*, București, Ideea Europeană, 2006.

21. Simion, Eugen, *Mitul mioritic în varianta textualistă*, „Literatorul”, nr. 7, februarie 1992.

22. Suiogan, Delia, *Simbolica riturilor de trecere*, București, Paideia, 2006.

23. Ungureanu, Cornel, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timișoara, Amarcord, 1995.

24. Țepeneag, Dumitru, *Un român la Paris, pagini de jurnal (1970-1972)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993.

25. Țepeneag, Dumitru, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*, Iași, Editura Institutului European, 1993.

26. Wunenburger, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, în românește de Ionel Bușe, Cluj, Editura Cartimpex, 1998.

THE EXPLOITATION OF THE AUTHENTIC LITERARY TEXT IN CLASS OF FLE (FRENCH AS A FOREIGN LANGUAGE): THE LOVER BY MARGUERITE DURAS

Ana-Elena Costandache
Assist. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The literary text is an integral part of each didactic unit of all French language textbooks, especially at intermediate and advanced levels, as an authentic document or reading text. The activity of writing comprehension of a literary extract turns out to be, sometimes, difficult, because the reading requires a good understanding of the socio-cultural and linguistic skills. We propose, by our approach, some possible activities of exploitation of the authentic literary text in class of French as a foreign language which aim at the acquisition of knowledge and skills communicative, cultural and linguistic.

Keywords: literary text, extract, competence(s), understanding, speech

L'exploitation du texte littéraire en classe de FLE suppose l'adéquation entre l'apprentissage de la langue française et la lecture de l'extrait du texte littéraire. L'activité de lecture, « la culture de l'écrit »[1] ou l'enseignement de la compréhension écrite a pour but de permettre aux apprenants (élèves et/ou étudiants) de lire des textes authentiques afin de se former en tant que lecteurs autonomes, capables d'appliquer des stratégies diverses de lecture. La découverte des actions et des personnages auxquels ils peuvent s'identifier les sensibilise et les encourage à traiter le texte par des unités sémantiques, comme un tout plutôt que mot-à-mot.

Chaque enseignant doit trouver des textes intéressants ; c'est à lui la tâche de donner aux apprenants la possibilité de lire des textes entiers plutôt que de courts extraits. C'est pour cela que les activités applicatives d'après la lecture doivent mobiliser le lexique utile et favoriser l'appropriation. En outre, le cadre pédagogique offre aux apprenants la possibilité de pratiquer la langue française car, autrement, en dehors de la classe, ils ne disposent pas de moyens variés.

[1] Jean-Louis Chiss, Jacques David, Yves Reuter, *Didactique du français. Fondements d'une discipline*, Editions De Boeck Université, Bruxelles, 2005, p. 82.

La lecture en langue étrangère est une activité faite surtout à l'âge de l'adolescence, lorsque les jeunes lecteurs ont des motivations pour accéder aux compétences de la communication (inter)culturelle et, on pourrait l'affirmer, à la « compétence de lecteur » en langue étrangère.

Considéré comme un excellent exercice d'apprentissage de la langue française, la lecture est une méthode attrayante et motivante, qui suscite l'intérêt et la curiosité des élèves/étudiants. Pour tout lecteur, le contenu joue le rôle principal et l'apprenant ne s'arrête pas sur toutes les difficultés de la langue qu'il rencontre. D'ailleurs, l'activité d'utiliser un extrait de texte authentique pour un exercice de grammaire s'avère être complètement difficile et laborieux, annulant le caractère littéraire du texte. De plus, lorsque le texte est accompagné de photos, de reproductions de sa couverture, d'images du film (s'il y a une production cinématographique) ou de questions qui offrent la possibilité d'une approche globale du texte, alors la compréhension se fait de manière facile et l'enrichissement lexical se produit sans qu'on s'en rende compte.

Comme la lecture est un travail de déchiffrement des mots inconnus, d'identification des mots connus, un travail de recherche des analogies qui permet aux apprenants de comprendre le texte entier, le grand talent de l'enseignant consiste à leur proposer des tâches correspondantes pour rétablir un équilibre entre l'exploitation pédagogique du texte authentique et la lecture littéraire en classe de FLE. Il n'est pas besoin de comprendre tous les mots d'un texte, mais c'est le contexte qui permet de faire le saut. D'où l'importance à accorder à l'approche globale, qui évite le déchiffrement linéaire, mot après mot.[2]

Pour exemplifier l'exploitation du texte littéraire authentique en classe de FLE, nous avons choisi un extrait du roman de Marguerite Duras, *L'Amant*. Marguerite Duras[3] (de son vrai nom Marguerite Germaine Marie Donnadieu) a connu la vie dure de l'Indochine française dès sa naissance. Toute son existence se retrouve à travers le fil narratif de ses œuvres modernes, romanesques et théâtrales.

Figure controversée de son temps, Marguerite Duras est présente dans les manuels de langue et littérature française, surtout aux niveaux moyen et avancé, car son œuvre pourrait être exploitée à tous les niveaux : lexical, grammatical, syntaxique, littéraire.

[2] Francine Cicurel, *Lectures interactives en langues étrangères*, Hachette F.L.E., Paris, 1991, p. 12.
[3] Duras représentait le village de la maison paternelle de l'auteure.

Dans *L'Amant,* Marguerite Duras reprend, sur le ton de la confidence, les images et les thèmes qui dominent son œuvre. Inspiré de sa vie, le roman de Duras est remonté à ses sources, à sa « scène fondamentale » : le moment où, vers 1930, sur un bac traversant un bras du Mékong, un Chinois riche s'approche d'une petite Blanche de quinze ans qu'il va aimer :

« L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas du tout d'abord. Tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble. Elle lui dit qu'elle ne fume pas, non merci. Elle ne dit rien d'autre, elle ne lui dit pas laissez-moi tranquille. Alors il a moins peur. Alors il lui dit qu'il croit rêver. Elle ne répond pas. Ce n'est pas la peine qu'elle réponde, que répondrait-elle. Elle attend. Alors il le lui demande : mais d'où venez-vous ? Elle dit qu'elle est la fille de l'institutrice de l'école de filles de Sadec. Il réfléchit et puis il dit qu'il a entendu parler de cette dame, sa mère, de son manque de chance avec cette concession qu'elle aurait achetée au Cambodge, c'est bien ca n'est-ce pas ? Oui c'est ça.

Il répète que c'est tout à fait extraordinaire de la voir sur ce bac. Si tôt le matin, une jeune fille belle comme elle l'est, vous ne vous rendez pas compte, c'est très inattendu, une jeune fille blanche dans un car indigène.

Il lui dit que le chapeau lui va bien, très bien même, que c'est… original… un chapeau d'homme, pourquoi pas ? elle est si jolie, elle peut tout se permettre.

Elle le regarde. Elle lui demande qui il est. Il dit qu'il revient de Paris où il a fait ses études, qu'il habite Sadec lui aussi justement sur le fleuve, la grande maison avec les grandes terrasses aux balustrades de céramique bleue.

Elle lui demande ce qu'il est. Il dit qu'il est Chinois, que sa famille vient de la Chine du Nord, de Fou-Chouen. Voulez-vous me permettre de vous ramener chez vous à Saigon ? Elle est d'accord. Il dit au chauffeur de prendre les bagages de la jeune fille dans le car et de les mettre dans l'auto noire.

Chinois. Il est de cette minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie. Ile est celui qui passait le Mékong ce jour-là en direction de Saigon.

Elle entre dans l'auto noire. La portière se referme. »[4]

[4] Marguerite Duras, *L'Amant*, Les Editions de Minuit, 1984, pp. 26-27. Voir Régine Mérieux, Yves Loiseau, Béatrice Bouvier, *Connexions. Méthode de français*, niveau 3, Editions, Didier, Paris, 2005, pp. 22-23.

Les activités autour de cet extrait pourraient être diverses. Pour que les apprenants comprennent mieux le texte, l'enseignant peut leur proposer des activités de pré-lecture en se servant des deux images du film de Jean-Jacques Annaud, images qui, dans le manuel *Connexions. Méthode de français* (Mérieux, Régine, Loiseau, Yves, Bouvier, Béatrice, niveau 3, Editions Didier, Paris, 2005) accompagnent le texte. L'enseignant joue le rôle d'animateur du scenario didactique, en encourageant les apprenants à former des hypothèses à propos du texte en se fondant sur les indices formels : images, disposition typographique, titre. Il peut donner les mots-clés aux apprenants et ils tentent de deviner le sujet du texte. En outre, il peut leur fournit quelques données concernant la vie de l'auteure, le contexte littéraire et culturel où elle a vécu, l'univers de ses écrits.

La lecture des images s'avère être un bon exercice de pré-lecture, car les apprenants ont la possibilité d'identifier les personnages et le moment exact du déroulement des événements. À l'aide d'un exercice d'expression orale, on pourrait leur présenter d'autres textes sur le même sujet, tandis qu'à l'aide d'un exercice d'expression écrite les apprenants pourraient écrire l'histoire que leur inspirent les photos et le titre qui accompagnent l'extrait littéraire.

L'exploitation du texte durasien pourrait continuer avec diverses activités pendant la lecture et les apprenants ont l'occasion de/d':

- 'identifier les mots et les expressions qu'ils connaissent déjà ;
- déduire les sens des lexèmes ou des expressions inconnues en faisant des analogies et/ou en s'aidant tant du contexte (leurs connaissances préalables au moment de la lecture), que du cotexte (le voisinage immédiat des mots) ;
- reconnaître le type de texte, le but du texte ;
- identifier l'idée / les idées principales de l'extrait et les marqueurs de cohésion ;
- relever les différentes façons de designer les personnages : le personnage masculin (l'homme élégant, il, Chinois, il n'est pas blanc) ; le personnage féminin (la jeune fille, elle, la fille de l'institutrice, jolie, une jeune fille belle, une jeune fille blanche) ;
- exploiter la technique du portrait d'un personnage ;
- identifier des éléments de grammaire (alternance des temps verbaux, questions rhétoriques) ;
- prendre des notes ;

L'exploitation du texte littéraire finit avec des activités d'après lecture, activités qui permettent aux apprenants de réagir de manière personnelle au texte en établissant une relation entre ce dernier et leurs propres opinions, sentiments, expériences. À un niveau élevé, l'enseignant pourrait demander aux apprenants :

- d'exprimer leurs points de vue sur le sujet ;
- de discuter les différentes interprétations ;
- de créer de nouveaux textes en transformant le texte de départ ;
- de réaliser un jeu de rôle (interpréter les personnages) ;
- d'exploiter le texte au niveau des acquisitions grammaticales et/ou lexicales ;
- de transposer le texte au discours direct.

Les activités ci-dessous, proposés par les auteurs du manuel *Connexions. Méthode de français* mettent en évidence une série d'activités diverses qui pourraient s'appliquer au texte littéraire authentique en classe de FLE. Les exercices visent la capacité des apprenants de comprendre le texte écrit et de s'exprimer à l'oral et à l'écrit.

1. Lisez cet extrait de roman (*L'Amant* – M. Duras) et répondez aux questions suivantes :

a/ Quelle est la nationalité de chaque personnage ?

b/ Dans quel endroit et à quel moment de la journée cette rencontre a-t-elle lieu ?

c/ D'après vous, à quelle époque et dans quel pays la scène se passe-t-elle ?

d/ Quelles informations avons-nous sur l'homme ? sur la femme ?

e/ Pourquoi l'homme tremble-t-il ?

f/ Pourquoi la jeune fille habite-t-elle dans ce pays ? et lui ?

g/ Quels sentiments peut-on deviner dans les paroles de l'homme ? et dans celles de la femme ?

2. Donnez un titre à ce fragment.

☺ Lisez cet extrait de roman et répondez :

1. Quelle est la nationalité de chaque personnage ?
2. Dans quel endroit et à quel moment de la journée cette rencontre a-t-elle lieu ?
3. D'après vous, à quelle époque et dans quel pays la scène se passe-t-elle ?

3. Imaginez la suite de la conversation entre les deux personnes et rédigez un dialogue.

4. Observez les phrases et cochez les cases qui conviennent :

1. Elle lui demande qui il est.
2. Il dit : « Voulez-vous me permettre de vous ramener chez vous à Saigon ? »
3. Il lui dit que le chapeau lui va bien, très bien.
4. Il lui demande » « Mais d'où venez-vous ? »
5. Il répète que c'est tout à fait extraordinaire de la voir sur ce bateau.

	1	2	3	4	5
Les paroles exactes de l'homme et de la femme sont reproduites (discours direct).					
Une autre personne(le narrateur) raconte ce que dit l'homme ou la femme (discours rapporté).					

5a. Lisez la conversation rapportée par le narrateur et retrouvez le dialogue entre l'homme et la femme.

Exemple : Il lui dit que le chapeau lui va très bien. -> Il lui dit : « Le chapeau vous va très bien. »

Elle dit qu'elle est la fille de l'institutrice de l'école de filles de Sadec. Il dit qu'il a entendu parler de cette dame, sa mère. Elle lui demande qui il est. Il dit qu'il revient de Paris où il a fait ses études, qu'il habite Sadec lui aussi. Elle lui demande s'il est étranger. Il dit qu'il est Chinois, que sa famille vient de Chine du Nord, de Fou-Chouen. Il dit au chauffeur de prendre les bagages de la jeune fille dans le car et de les mettre dans l'auto noire.

- Elle dit : ……
- Il répond : « J'ai entendu parler de cette dame, votre mère. »
- Elle demande : ……..
- Il explique : ……
- Elle demande : ……...
- Il confirme : ……...
- Il ordonne : « Prenez les bagages de la jeune fille et mettez-les dans l'auto. »

Pour conclure, on pourrait affirmer que l'exploitation du texte littéraire authentique s'avère être une activité qui met en commun la lecture, le lexique, la grammaire, le style. Le

texte littéraire en classe de FLE peut être exploité presque à tous les niveaux : de la compréhension écrite, de l'expression écrite, de l'expression orale. L'enseignant doit mettre l'accent sur l'aspect esthétique de la littérature, diriger la compréhension et l'intelligence du texte, viser des buts esthétiques et culturels et il doit faire appel à toutes les stratégies nécessaires à la lecture du texte littéraire authentique, afin de faire développer aux apprenants le goût littéraire et d'enrichit la compétence de communication et les compétences de lecture.

Bibliographie

1. Chiss, Jean-Louis, David, Jacques, Reuter, Yves, *Didactique du français. Fondements d'une discipline*, Editions De Boeck Université, Bruxelles, 2005
2. Cicurel Francine, *Lectures interactives en langues étrangères*, Hachette F.L.E., Paris, 1991
3. Duras, Marguerite, *L'Amant*, Les Editions de Minuit, 1984
4. Mérieux, Régine, Loiseau, Yves, Bouvier, Béatrice, *Connexions. Méthode de français*, niveau 3, Editions, Didier, Paris, 2005

ASPECTS OF THE POETIC LANGUAGE FROM THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

Elena-Andreea Popa (Dina)
PD Student, University of Pitești

Abstract: This work tries to discuss the aspects of the poetical language of the XIX th century, starting with the cultural and historical context that led to a process of modernization of the Romanian literature. The old language, the popular language and also the neologisms of that time were the main sources of the poetical language.

Keywords: culture, modernization, Romanticism, tradition, originality

Complexitatea noţiunii de limbaj literar a cunoscut numeroase abordări odată cu implementarea noţiunilor de stilistică, astfel fiind enunţate diverse definiţii ale acestui concept, precum cea elaborată de Ion Coteanu, conform căruia, limbajul poetic este,, limbajul în care semnul verbal se transformă în mod constant în simbol, prin valorificarea conotaţiilor". (Coteanu,1973:50).

O altă opinie este emisă de către Ştefan Munteanu, care este de părere că limbajul artistic devine,, o altă modalitate de utilizare a limbii şi cu alt scop(funcţie) decât cea din varianta ei cotidiană." (Munteanu,1995:122).

Limbajul poetic se dezvoltă în cadrul limbii ca sistem ce produce atât comunicarea lingvistică, având astfel funcţie tranzitivă , cât şi o comunicare estetică, având funcţie reflexivă; în studierea limbajului poetic este necesară, astfel cunoaşterea limbii şi a mecanismelor, pe baza cărora se dezvoltă limba poetică.

Pornind de la acest fapt, George Ivănescu afirmă că este necesar ,, să se facă distincţie între ceea ce era norma limbii de comunicare în epoca respectivă şi la scriitorul respectiv şi ceea ce era la acelaşi scriitor fapt de limbă cu valoare artistică" (Ivănescu, 1989: 186). Este nevoie de încadrarea în epocă a scriitorilor, urmând analiza prin comparaţie a scriitorilor la nivel de limbă.

În cazul limbajului poetic din prima jumătate a secolului al XIX -lea contextul socio-istoric şi cultural a jucat un rol decisiv în crearea literaturii acestei perioade. Din punct de

vedere istoric , lupta antifeudală, animată de idealul unirii şi al independenţei poporului român este concretizată în Răscoala de la 1821 atingând punctul culminant la Revoluţia burghezo-democrată din 1848, în urma căreia apare denumirea de mişcare paşoptistă.

Cu privire la mişcarea paşoptistă, Gheorghe Crăciun o sintetiza astfel:„ Paşoptismul înseamnă pentru noi astăzi foarte multe lucruri: mesianism cultural şi revoluţionar, spirit critic, deschidere spre Occident şi lupta pentru impunerea unui specific naţional, conştiinţă civică şi patriotică, obsesia integrării în civilizaţie, conştiinţa pioneratului în mai toate domeniile vieţii, o retorică fără precedent a urgenţei, a acţiunii, a entuziasmului şi a trezirii din letargie". (Crăciun, 1997:127).

Scriitorii paşoptişti se implică activ în viaţa politică a ţării, prin intermediul literaturii lor dorind emanciparea poporului pe toate planurile.

De aceea literatura acestui secol a fost scrisă, în primul rând pentru a oferi oamenilor accesul la cultură, de unde reiese una dintre trăsăturile literaturii paşoptiste date de accesabilitatea sa.

Din punct de vedere literar, acelaşi Gheorghe Crăciun completează că:„Paşoptismul este o direcţie literară cu valoare de paradigmă, în care însă greutatea politică, socială şi culturală a conceptului ocultează dimensiunea estetică. Perioadă de coexistenţă, de asimilare, de contradicţie a culturalului cu literalul, paşoptismul n-ar îndreptăţi, prin urmare, o abordare pur şi simplu estetică” (Crăciun, 1997:47).

La baza limbajului poetic - conform părerii emise de Gheorghe Ivănescu - există trei surse: limba veche(arhaismele), limba vorbită(popular) şi neologismele, iar încadrarea corectă a limbajului poetic este strâns legată de studierea limbii, din punct de vedere diacronic.

În ceea ce priveşte limbajul poetic al primei jumătăţi de secol al XIX-lea, legătura dintre cele trei surse constituente este cu atât mai puternică deoarece literatura românească se situa într-o perioadă de tranziţie de la tradiţie la modernizare, astfel că scriitorii utilizează în procesul creativ deopotrivă arhaisme, regionalisme, expresii populare, dar şi neologisme încercând să păstreze în acelaşi timp claritatea şi accesibilitatea.

Pentru exemplificare se dau versurile din *Balada Zburătorului,* de Ion Heliade-Rădulescu:„ E noapte naltă, naltă;din mijlocul tăriei/ Veşmântul său cel negru de stele semănat/ Destins coprinde lumea, ce-n braţele somniei/ Visează câte-aievea deşteaptă n-a visat./ Tăcere este totul şi nemişcare plină;/ Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;/ Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină,/ Şi apele dorm duse, şi morile au stat.” (Rădulescu, 2008:78).

În analiza acestor versuri, se observă la nivel fonetic o apropiere de vorbirea contemporană, deosebirea constând în utilizarea vocalei *o* în loc de *u* din cuvântul *coprinde,* din această alegere evidenţiindu-se raportarea la cuvântul latinesc din care derivă *comprendere*.

La nivel lexical se observă îmbinarea elementelor vechi cu cele mai noi, deşi în textul ales neologismele nu predomină; autorul alege anumite cuvinte ce dau senzaţia de învechit precum *veşmânt* sau *încântec* din motive strict estetice, pentru a spori expresivitatea liricii sale.

Pentru amplificarea expresivităţii limbajului artistic, Heliade-Rădulescu recurge la aliteraţie prin alăturarea cuvintelor *încântec* şi *descântec*.

O altă modalitate de îndeplinire a funcţiei expresive constă în utilizarea unor sensuri diferite decât cele proprii cuvintelor. De exemplu cuvântul *tărie* nu denotă forţa fizică sau morală, ci are un sens nou, de *univers*. Mai mult decât atât, autorul baladei utilizează derivarea drept procedeu expresiv, cum este cazul cuvântului *somnie,* cuvânt derivat de la *somn*, căruia i se adaugă sufixul *–ie,* având sensul de *aţipire.*

Pe de altă parte, autorul recurge la diverse cuvinte aparent noi, precum *destins* şi *coprinde*. Acestea nu reprezintă neologisme propriu-zise şi mai degrabă cuvinte al căror sens folosit în text şi modelul de la care s-au format le dau aerul de inovaţie.

În ceea ce priveşte sfera domeniile cuvintelor folosite, acestea se pot grupa în clasa cuvintelor legate de vis şi noapte, în care intră: *noapte, stele, somnie, visează, dorm*; şi sfera cuvintelor legate de linişte: *tăcere, nemişcare, au stat*.

Din punct de vedere etimologic, cuvintele sunt aproape în totalitate de origine latină, excepţie făcând cuvântul *aievea*, care este de origine slavă.

Trebuie menţionat faptul că *Balada Zburătorului* a fost scrisă într-o perioadă în care normele gramaticale ale limbii nu erau încă definitivate, iar exagerările latineşti se manifestau în scriere, cu toate acestea, textul baladei nu pare a fi departe de normele gramaticale contemporane.

Astfel prima strofă comentată începe cu verbul predicativ e, având sensul de există, urmat de substantivul cu funcţie de subiect noapte, cele două formând o construcţie cu valoare generală, impersonală. Prin repetarea formei populare a adjectivului *naltă* se creează superlativul absolut, iar din punct de vedere stilistic ia naştere o aliteraţie, având rolul de a intensifica expresivitatea epitetului creat.

Participiul adjectival *semănat* se apropie de viața rurală, contribuind la trăsătura populară a limbii, iar prin inversiunea complementului de agent *de stele* se realizează o construcţie metaforică reuşită. În continuare, cuvântul *lumea* - ce are rol de complement direct

- redă o vedere cuprinzătoare a întregului pământ, prin intermediul acestuia făcându-se trecerea de la cosmos la lumea pământească, în cea de a doua apariţie a cuvântului lume, funcţia sa sintactică devine de complement circumstanţial de loc.

Expresivitatea limbajului poetic al acestei balade se clădeşte pe opoziţia dintre vis şi realitate, în jurul căreia se folosesc serii antonimice precum *aievea*(realitate*), deşteaptă- vis, visează- n-a visat.* Cuvântul *deşteaptă*, pe lângă valoarea stilistică, determină din punct de vedere gramatical atât verbul propoziţiei cât şi subiectul subînţeles al baladei, având astfel funcţie de element predicativ suplimentar.

Cea de-a doua strofă debutează cu două din elementele dominante ale întregului text, ce fac parte din sfera liniştii: *tăcere* şi *nemişcare*, acestea deţinând funcţia sintactică de nume predicativ legate printr-un raport de coordonare copulativă realizat prin conjuncţia *şi*. Poetul alege ca subiectul propoziţiei să se situeze în mijlocul versului, între cele două nume predicative, pentru a putea sugera ideea liniştii şi stagnării totale, idee ce va fi reluată şi accentuată în versurile următoare.

Cuvintele *încântec* şi *descântec* sunt legate prin conjuncţia coordonatoare disjunctivă sau, între acestea două existând din punct de vedere poetic o uşoară antiteză dată de prefixele *în-* şi *des-*, cu toate că sensurile lor sunt în opoziţie.

Ultimele două versuri au menirea de a crea un echilibru prin intermediul raportului de coordonare, versurile fiind împărţite în patru unităţi sintactice, expresivitatea limbajului fiind intensificată prin alegerea aceluiaşi cuvânt în poziţia iniţială a versului. La nivel sintactic raportul de egalitate între perechile de propoziţii dă naştere unui lanţ de unităţi sintactice, a căror valoare expresivă constă în calitatea lor de hiperbole; autorul alegând acele cuvinte zgomotoase precum *vântul, apele* sau *frunza* cărora le adaugă calitatea de a fi imobile şi tăcute, desăvârşind astfel tabloul liniştii totale.

Din punct de vedere sintactic predominanţa raportului de coordonare contribuie la evidenţierea tonului popular utilizat în baladă, de aici reieşind faptul că folclorul nu a reprezentat doar tezaur literar ci şi o sursă importantă de inspiraţie pentru scriitori.

Plecând de la analiza acestui fragment din *Balada Zburătorului* apare problema caracterului individual/ colectiv al limbajului poetic. Cu privire la această chestiune, Dumitru Irimia este de părere că limbajul poetic are un caracter strict individual, afirmând că:„ Dezvoltându-se în interiorul sistemului lingvistic, limbajul poetic <<ignoră>>norma în mod deliberat; o încalcă în fiinţarea ei în timp, în esenţa ei supradialectală, în limitarea libertăţilor din perspectiva individual-social.” (Irimia, 1979:10).

Pe de altă parte, G. Ivănescu susţine că:„ Mulţi cred că limbajul poetic ar fi strict individual, adică s-ar găsi în afara normelor limbii literare sau ale dialectului[…]Nu tăgăduim că […]orice mare poet este creatorul unor fapte de limbă poetice inexistente până la el. Dar limbajul poetic, chiar cel figurat, este în mare parte ceva colectiv, e un aspect special al unei limbi oarecare.” (Ivănescu, 2000:16).

Cu alte cuvinte, deşi deţine un limbaj poetic individualizat, balada lui Heliade-Rădulescu poate fi raportată la celelalte creaţii literare ale secolului al XIX-lea.

Perioada paşoptistă reprezintă o trecere de la vechi, clasic la nou, la modernizare. Astfel limbajul poetic al acestor scriitori se caracterizează prin coexistenţa elementelor clasice alături de cele romantice, formele populare, arhaismele, regionalismele dau culoare operelor în aceeaşi măsură cu neologismele de origine neogreacă dar mai ales franceze; claritatea şi accesibilitatea sunt caracteristici definitorii ale acestui limbaj poetic prin care se afirmă spiritul naţional, încrederea în frumuseţile naturale, în istoria şi folclorul românesc.

Bibliografie

1. Coteanu, Ion, *Stilistica funcţională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*. Bucureşti, Editura Academiei, 1973.

2. Crăciun, Gheoghe, *Istoria literaturii române pentru elevi şi profesori*, Chişinău, Editura Carter, 1997.

3. Irimia, Dumitru, *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, Editura Junimea, 1979.

4. Irimia, Dumitru, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.

5. Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Iaşi, Editura Polirom, 1999.

6. Ivănescu, G., *Studii de istoria limbii române literare, ediţie îngrijită şi postfaţă de Al. Andreiescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1989.

7. Ivănescu, G., *Istoria limbii române, ediţia aIIa îngrijirea ediţiei, indice de autori şi indice de cuvinte de Mihaela Paraschiv*, Iaşi, Editura Junimea, 2000.

8. Munteanu, Ştefan, *Introducere în stilistica operei literare*, Timişoara, Editura de Vest, 1995.

9. Nicolescu, Aurel, *Analize gramaticale şi stilistice*, Bucureşti, Editura Albatros, 1981.

10. Rădulescu, Ion Heliade, *Opere, I, Ediţie critică de Vladimir Drîmba, Studiu introductiv de Al. Piru*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.

THE ELEMENTAL GYPSY-WOMAN – ELEMENT THAT DESTABILIZES BEHAVIOUR AND ORDER

Puskás-Bajkó Albina
PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

Abstract: When a "gypsy"girl makes her entrance in a literary text, the mores of society that previously functioned perfectly, are destabilized, being attacked by a dangerous presence that threatens traditional heterosexual couples' relationships and traditions. Her appearance reflects in fact a model society where morals come into question; all theories and principles governing the basic heterosexual relations and property rights being blown up. The theories and principles mentioned are only unsafe because society actors doubt them, but the act of sex change and to withdraw the camp "Gypsy", above all localities non-Roma in the mountains (the above must be understood and ad literally and metaphorically), the Rroma character shows her contempt for the values of the society in which she is expected to live. She has often been put in the imaginary plane of the story about the underground forces, he could even defeat, hence the tendency to demonize a jovial. In 1865, Haltrich retains a caption about "Gypsies" persecuting Jesus, St. Peter and St. John, who on their imaginary road on earth, tired, request shelter from a "gypsy" who, generous, offering them accommodation. The hostess's husband returns from the pub, (opposite of the church), a place of moral decay, chases them away, so that he was tormented by demons.

Dacă vrem să înțelegem rădăcinile tropului țigănesc în literatură, un studiu al apariției lor chiar de la apariția lor în Europa se dovedește folositor, ei provocând îngrijorare în ceea ce privește proprietățile oamenilor deja în momentul primelor apariții. După cum citim în *Gypsy Identities 1500-2000 From Egiptcians and Moon-men to the Ethnic Romani*, de David Mayall, ei au creat o stare de neliniște încă din primii ani în care au apărut în Anglia, era o obișnuință în rândul scriitorilor care se ocupau de țigani să răspândească imagini prefabricate despre caracteristicile și caracterul grupului, adoptând trăsături ca părul negru, ochii căprui și pielea măslinie. Când de exemplu, acești scriitori au fost confruntați cu copii din taberele țigănești care nu corespundeau șabloanelor preconcepute, scriitorii au pretins că acei copii nu puteau fi țigani adevărați, deoarece trebuia să fi fost copii furați de la părinții lor Gaje, non-rroma. Exemple ca aceasta sunt atât de frecvente că nici nu mai par relevante.[1] Procesul de categorizare, etichetare și reprezentare sunt, de fapt partea cea mai importantă a relațiilor dintre majoritari și minoritari, modelând și fiind modelate de către reacțiile populare și atitudinile țarilor sau politicilor. Imaginea unui grup poate duce la o reacție

[1] David Mayall, Gypsy Identities 1500-2000 From Egiptcians and Moon-men to the Ethnic Romani, Routledge, London, 2004

specifică, la fel cum o reacție specifică poate duce la crearea și legitimizarea unei imagini. În cazul în care adoptăm perspectiva autorităților sau ziarelor, imaginea se va schimba enorm. Căruțele nomazilor asigură o viață insalubră, copii lor, în loc să meargă la școală să fie educați ca ceilalți copii de vârsta lor, se ocupă de cerșit, de furat, de înșelăciuni. Mama lor sau sora lor, ”țigancă” se ocupă de aceleași lucruri (nu rareori ea își învață copii sau frații trucurile meseriei), la care se adaugă prostituția-peștele ei fiind soțul, fratele sau tatăl, ea devenind proprietatea lor de care ei se folosesc, și o aruncă în străzi în momentul în care nu mai este tânără și frumoasă de ajuns să atragă clienții albi. Trăiesc înconjurați de niște câini slabi sfrijiți și cai scheletici, animalele sunt la fel de dușmănoase ca proprietarii lor, din cauza mizeriei fizice și morale în care își duc traiul de la o zi la alta. ”Țiganca” de data aceasta nu este îmbrăcată în culori și piese de veșminte atrăgătoare, ci în niște zdrențe găsite în gunoi, ochii săi nu mai ard de nicio dorință, poate de singura dorință de a-i întinde o capcană străinului, nu îi pasă de copiii săi, neplătind nicio taxă și uitând să își trimită copilul la școală, care în felul acesta rămâne în tabără sau în colibele de la periferii, continuând ceea ce a moștenit de la părinți. ”Sensul amenințării, al pacostei, al primejdiei, al conlictului și confruntării directe dăinuiie în fiecare element al acestui portret.”[2]

Țiganul era deseori pus în planul imaginar al poveștii în legătură cu forțele subterane, pe care le putea chiar învinge, de unde și o tendință spre o *jovială demonizare*. În 1865, Haltrich reținea o legendă în care ”țiganiul” îi persecuta pe Isus, Sf. Petru și Sf. Ioan, care în imaginare drumuri pe pământ, obosiți, solicitau adăpostul unei ”țigănci”, care, generoasă, le oferea găzduire. Soțul întors de la crâșmă, loc al decăderii morale opus bisericii, neîndurător îi goni, motiv pentru care fu afurisit și chinuit de demoni. Dar grație priceperilor sale, el le veni de hac acestora, pricină pentru care fu condamnat la a se întoarce și a rătăci permanent pe pământ. Captivitatea romilor într-o lume contingentă, neacceptarea lor în niciunul dintre spațiile imaginare creștine ale vieții de după moarte, incorigibilitatea sa în materie religioasă și implicit morală, erau considerate a fi argumente perfecte pentru eșecul mesajului religios de a schimba ceva în structura sa morală. Valoarea euristică, la nivelul mentalului colectiv al lumii germane, a cestor narațiuni este confirmată de faptul că o versiune a acestei povești putea fi culeasă și de frații Schott de la șvabi și publicată în mediul apusean cu titlul ”Țiganul și dracul”. În orice caz, pilda negativă a ”țiganului” era servită enoriașului ca un contraexemplu. Radicalizarea devianței *celuilalt* trebuia să aibă indirect funcție de corectiv în interiorul culturii producătoare de discurs, căreia i se cerea să se ferească de acești ”nelegiuiți” *sui generis*. Totuși, percepția și raportarea la ”țiganul generic” a rămas una dual㠎. Atribuindu-i-se sau /și atribuindu-și calități magice, divinatorii, supranaturale, la nivelul practicilor cotidiene el putea fi contextual valorizat pozitiv, deși, de regulă, indivizii instrumentatori ai unor pretinse puteri rămâneau structural temuți și, ca atare, marginalizați”.[3]

[2] David Mayall, Gypsy Identities 1500-2000 From Egiptcians and Moon-men to the Ethnic Romani, Routledge, London, 2004, p. 2
[3] Marian Zăloagă, Romii în cultura săsească în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj Napoca, 2015, p.145

Țiganca și proprietatea

Să luăm un exemplu : Romanul Virginiei Woolf, *Orlando* : ”Tribul cu care Orlando se acunde, a cărui stil de viață exotic oferă nu numai scăpare ci și o travestire, o deghizare, încapsulează în mod virtual toate stereotipiile care informează tropul literar al ”țigăncii”. Fiind izolați (...), aceste ființe sunt itinerante, și în rolul acesta, obiectele dorinței romantice ale lui Orlando.” Orlando, femeie în momentul respectiv, li se alătură în nomadismul lor, spălându-se ”în pârâuri, dacă se spăla vreodată”[4] Trăind în afara oricărei proprietăți private : ”nu se găsea măcar o singură cheie, darămite o cheie de aur, în toată tabăra”. Tabăra servea ca antidotul perfect la relația iritată și sensibilă ce o avea Orlando cu moștenirea lui, ceea ce s-a complicat cu noul său gen, el devenind femeie. ”Țiganii”, în relatarea lui Orlando, nu au gen, femeile fiind similare cu bărbații, cu excepția momentului în care aceștia complotează să îi ia viața. Transformându-se în femeie aspirând la statutul de ”țigancă”, Orlando a devenit dezmoștenit în ochii societății britanice din trei motive relevante pentru era respectivă: ”Cele mai importante acuzații aduse ei erau (1) că era moartă deci nu putea avea nicio proprietate; (2) era femeie, ceea ce înseamnă același lucru; (3) era un duce englez care s-a însurat cu o anumită Rosina Pepita (o ”țigancă”-nota mea), o dansatoare, cu care a și făcut trei fii, care acum își declară tatăl mort, pretinzând moștenirea proprietății lui.” [5]

Iată argumentul nostru cel mai important, dovedit: când o ”țigancă” își face apariția într-un un text literar, moravurile societății care înainte funcționau perfect, se destabilizează, fiind atacate de prezența primejdioasă care amenință tradițiile relațiilor tradiționale în cuplurile heterosexuale. Apariția ei reflectă de fapt un model societal în care moravurile ajung sub semnul întrebării, toate teoriile și principiile ce reglementau relațiile heterosexuale de bază și dreptul la proprietate fiind aruncate în aer. Teoriile și principiile amintite sunt numai nesigure, fiindcă actorii societății se îndoiesc de ele, dar prin actul de schimbarea sexului și de a se retrage în tabăra ”țigănească”, deasupra tuturor localităților non-roma, în munți, (acest *deasupra* trebuie înțeles și ad literam și metaforic), personajul rrom își arată disprețul față de valorile societății în care se așteaptă ca el să trăiască. În textele ce urmează a fi anlizate, toposul ”țigăncii” va îndeplini mai multe funcții: prin întruchiparea valorilor ce se află în contrast cu normele societății, ele devin simbolul haosului moral semnalizat de ele. În acest fel ele vor funcționa și ca elemente modificatoare a tuturor circumstanțelor, fără ca ele să se modifice vreodată, cu mici excepții, bineînțeles, anarhia obiceiurilor și deprinderilor putând fi distrusă numai cu distrugerea ei, totală sau parțială-prin moarte/dispariție ori prin îmblânzire.

Aflându-se dintotdeauna în poziția subalternului față de majoritatea stabilită, deținând o reticență fabuloasă printre cei non-romi ca și o istorie scrisă inexistentă sau lipsa totală a literaturii lor scrise proprie până în deceniile recente, ceea ce rămâne nouă

[4] V. Woolf, Orlando, A Biography, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1928, 1956, p.140
[5] Idem., p.168

din istoria lor este acest amalgam al abjectului și al fascinantului din legislațiile europene și literatura universală, fiecare de fapt oglinzându-l pe celălat, într-o oglindă care deformează ăpzitiv sau negativ imaginea dată în repetate rânduri.Cu cuvintele Juliei Kristeva, ”În acest fel, îmbinat și țesut, ambivalent, un flux eterogen marchează un teritoriu pe care pot să-l numesc al meu deoarece Celălalt, sălășluind în mine ca un *alter ego,* mi-l arată prin aversiune. ”[6]Pornind de la ”țiganca” vrăjitoare din operele Shakespeare sau cea care deslușește ațele încurcăturii din povestea pieselor italiene renascentiste și ajungând la cea contemporană cu noi, tropul literar al ”țigăncii” întotdeauna întruchipează ceea ce este alter ego-ul femeii albe și simultan obiectul aversiunii, fiind excepțional de propice pentru aceste interpretări contradictorii dat fiind că știm atât de puțin despre ea, până și ceea ce știm fiind pe jumătate legendă sau mit rural/urban.

În timp ce în multe dintre operele analizate, apariția ”țigăncii” nu pare atât de importantă ca prezența protagoniștilor consacrați, și în câteva, își vor face simțită prezența printr-o funcție de simplu decor de atmosferă, eu consider că totuși, figura aceasta servește la o nouă cheie de interpretare în fiecare poveste aparte, căci, dacă nu au nicio importanță în ceea ce privește povestea, de ce s-a gândit autorul să le introducă? Sut convinsă că ne va ajuta să înțelegem rolul jucat de ele chiar prin însăși rolul lor secundar, superfluu și aparent în nicio legătură cu firul narativ. Vom vedea cum ele devin semnale aparte ale schimbării situației date, provocând ordinea dată în priele pagini din opere, ele destabilizând *statu quo*-ul de dinainte, mari transformări întâmplându-se în momentul apariției lor: schimbări de perspectivă, schimbări de identitate, schimbări de relații interpersonale,etc.

Având în vedere multele fațete ale figurii țigăncii literare, credem că metafora folosită de Abigail Bardi în pentru definirea ei în scrierea ei *The Gypsy as Trope in Victorian and Modern British Literature,* aceea a ”globului disco”[7], o metaforă care pare să încapsuleze maniera în care țiganul apare în literatura secolului nouăsprezece ca trop literar care poate fi configurat într-un fel prescurtat (...) Inițial, globul disco era o singură fațetă a fenomenului disco, dar ulterior el a devenit atât de sinonimic cu conceptul disco și atmosfera lui transgersivă că a ajuns să semnifice evenimentul în stil club al anilor 1970. Dacă am vrea să creăm ambianța anilor respectivi, de exemplu, ar fi de ajuns să atârnăm pe tavan un glob disco.

Cu toate acestea, este important de reținut că globul disco nu cauzează un chef-el pur și simplu îl semnalează, deși cu ceea ce contribuie el la atmosferă este o funcție cauzală în același timp ce globul însuși nu deține nicio calitate festivă inerentă, ci tot ceea ce este în mod constant asociat cu el. Într-un mod similar, în textele în care le găsim (pe ”țigănci”) simpla lor prezență este un semnal că, la fel ca în discotecă, moravurile sociale, în special domeniile strict regularizate din secolul nouăsprezece, cele referitoare la proprietate, gen, sexualitate și identitate națională sunt în curs de a fi

[6] Julia Kristeva, Powers of Horror: An Essay on Abjection, European Perspectives, A Series of the Columbia University Press, New York, 1982, translated by Leon S.Roudiez, p.10
[7] Abigail Bardi în The Gypsy as Trope in Victorian and Moderrn British Literature, Univ. of Maryland, 2007, p.26

destabilizate și răsturnate. În timp ce la început ”țigăncile” nu cauzau această destabilizare și răsturnare a regulilor, doar acompaniind-o, prezența lor o semnalizează atât de puternic încât ele au ajuns să pară că o cauzează, și într-adevăr, ulterior, pentru a fi martorii unei destabilizări, ajunge ca ele să apară, ele devenind o prescurtare a destabilizării însăși. (...) în acest fel ajunge numai să le eradicăm, să le disprețuim și să le batjocorim sau măcar să le îmblânzim alteritatea ca să ne reîntoarcem la *statu quo*-ul normal de dinaintea apariției lor. În alte cuvinte, transgresivitatea semnalizată de ele se poate termina și cheful, cum era în timpul prezenței lor, se sfârșește.”[8] În același fel, ”în gramatica romanului din secolul nouăsprezece, penetrarea țigăncii are rolul unui modificator care deformează, un trop literar central care explodează tot ce era drag inimii victoriene- moștenire, roluri de gen binare, sexualitatea reprimată și identitatea națională britanică- și îi aruncă în aer, în abnormalitate.”[9] În cazul lui Orlando, apariția ”țiganilor” semnalizează nu numai punerea sub semnul întrebării a moravurilor dar și a identității sexuale și a apartenenței la o clasă socială, fiind cunoscută aversiunea romilor față de moșteniri și discursurile financiare, paradigma dată de anturajul precedent fiind transformată. În *Marile așteptări* de Charles Dickens, (*Great Expectations),* o vedem pe Estella, care este fiica criminalului Magwitch care are sânge de ”țigan” în vene, ceea ce ”denotă pentru autorul Dickens o personalitate temperamentală, pasională din punct de vedere sexual. Miss Havisham, (mama ei adoptivă) nu a putut eradica moștenirea ei, ceea ce a reușit era să o învețe cum să disimuleze sentimentele ei naturale prea puternice după o mască de indiferență rece și o inaccesibilitate strălucitoare. (...) Estella a moștenit și aura misterioasă, parcă o flacără de la Molly (mama ei naturală). Esența Estellei este focul, nu gheața. Disprețul ei intens este ca un negativ fotografic a dorinței intense, răceala ei nu este o frigiditate impasibilă, plictisitoare, dar una care arde. (...) Ea a învățat repede că manierele de domnișoară mândră, distantă învinge pasiunea nesupusă moștenită de la mama ei, o pasiune care o amenință pe ea însăși. Holbându-se la foc- ceea ce în cazul romanelor lui Dickens semnalizează emoții intense refulate- (...) ea vede în cărbunele încinse, incandescente imaginea propriei emoții.” Ea este asemuită de Pip, îndrăgostită de ea, cu o flacără de lumânare în jurul căreia se adună mai multe molii și creaturi ordinare, nedemne de mândra domnișoară. Fiind extrem de pasională și senzuală sub masca de femeie frigidă și calculată, ea alege să se mărite cu ”molia” cea mai respingătoare[10], Mr. Drummle, lăsându-l pe Pip cu ochii în soare. Ea a ales de fapt între un bărbat ngelic care o adora și o brută stupidă-putem suspecta că a făcut această alegere fiind atrasă fizic de brută, și nu a trebuit să se sacrifice, cum s-ar credea. Dacă s-ar fi măritat cu Pip, pasionalitatea sa ”țigănească” ar fi fost frustrată, deci a făcut numai să asculte de vocea sângelui moștenit.[11]

Aphra Behn, prima femeie dramaturg din Anglia, a creat masca ”țigăncii” pentru eroina Hellena, care, prin decizia de a se deghiza în ”țigancă”, reușește să se opună regulilor societății din era Stuart, evită o căsnicie de interes, și, în timpul Carnivalului, își urmărește alesul. Piesa *The Rover* a fost jucată prima dată în 1677, și

[8] idem, p.27
[9] ibidem, 2007,p. 27
[10] Charles Dickens, Marile Speranțe, Ed. Corint, București, 2013.
[11] Harold Bloom, Modern Critical Interpretation of Charles Dickens’s Great Expectations, Infobase Publishing, 2010, p.73

ea ne arată standardul dublu al evaluării feminității ce funcționa pe atunci, un standard care le limita femeilor toate dorințele la trei tărâmuri posibile: mănăstirea, bordelul, ori căminul. Libertinismul social și moral al bărbaților nu se îngăduia femeilor, ele având șansa să aleagă dintre cele trei roluri rezervate pentru ele: fecioara, soția sau târfa. Extremele erau două : femeia fecioraă, neprihănită și femeia târfă, plătită pentru serviciile ei sexuale. Cele care se aflau între aceste două extreme, se regăseau într-un spațiu gol, nu a scară largă de roluri, cum ar fi natural, ea oferea ”toată marfa sau nimic”[12]. Protagonista Hellena se luptă pentru independență în timp ce mâinile ei sunt legate de legile (scrise și nescrise) ce prescriau comportamentul corect în petire și mărițiș. În momentul în care ea se deghizează în ”țigancă”, devine activă și capabilă de a face lucruri inimaginabile până ce s-a deghizat, arată ”inițiativa și curajul rezervate pețitorului activ”[13] Hellena cea feciorelnică, văzând posibilitățile și libertățile oferite de deghizarea sa în femeie rromă, jură dezobedientă față de fratele său în ceea ce privește viața ei romantică, să facă ”nu precum fratele meu înțelept își imaginează (pentru viitor)...dar să iubesc și să fiu iubită”[14] Hellena nu se aseamănă cu celelalte femei din perioda respectivă, ea este o luptătoare care refuză să fie subordonată bărbatului, prin personalitatea ei puternică., ea își urmărește pasiunea, ascultând de sexualitatea ei, în felul acesta ”demasculinizând dorința carnală” și ”sabotând construirea femeii ca o femeie ce se protejează și este o marfă pasivă”[15] În era respectivă, moravurile femeii erau dictate de ”necesitatea subordinării și obedienței feminine în fața bărbatului”[16], cum se poruncea în mai multe versuri biblice. Personajul Evei din Biblie a avut un impact atât de esențial în alungarea omului din Eden, că se propaga ”o convingere culturală că femeia este slabă și păcătoasă”[17]. Dorința feminină era o dorință diabolească, o slăbiciune ce trebuia eradicată, singurul act sexual acceptat din partea ei fiind cea matrimonială, a soției obediente care capitulează în fața bărbatului activ și cucernic. Dominarea femeii de către bărbat a condus la ”masculinizarea dorinței-crearea femeii ca Cealaltă și ca Obiect- ceea ce era esențial de asemenea pentru ideologia sexuală care insistă asupra faptului că identitatea feminină trebuie mereu însoțită de castitatea feminină”[18]. Prin adecvarea sexualității la așteptările contemporane, bărbații puritani au redus rolurile posibile ale femeii la unicul rol de femeie. Domeniile posibile deveneau cele ale mănăstirii sau ale bordelului pentru

[12] Aphra Behn, The Rover. Restoration Comedy, Ed. Trevor Griffiths and Simon Trussler, New Hern Books, London, 2005, p.164
[13] Helen M. Burke, The Cavalier Myth in The Rover. The Cambridge Companion to Aphra Behn, Eds. Derek Hughes și Janet Todd, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p. 122
[14] Aphra Behn, The Rover. Restoration Comedy, Ed. Trevor Griffiths and Simon Trussler, New Hern Books, London, 2005, p. 170
[15] Heidi Hunter, Revisioning the Female Body: Aphra Behn's The Rover, Parts I and II, Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism, Ed. Heidi Hunter, Univ. Press of Virginia, Charlottesville, 1993, p. 104
[16] Ann Hughes, Puritanism and Gender, The Cambridge Companion to Puritanism, Eds. John Coffey and Paul c.H. lim, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p. 295
[17] Aphra Behn, The Rover. Restoration Comedy, Ed. Trevor Griffiths and Simon Trussler, New Hern Books, London, 2005, p.295
[18] Heidi Hunter, Revisioning the Female Body: Aphra Behn's The Rover, Parts I and II, Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism, Ed. Heidi Hunter, Univ. Press of Virginia, Charlottesville, 1993, p. 104

femeile care nu mai erau acceptate. În timp ce societatea masculină era încurajată să trăiască o adevărată revoluție sexuală, doamnele era limitate la treburile casnice ale unei mame și soții. În cazul în care râvneau libertatea sexuală, obstacolele se prezentau în chipul legilor morale și al realității. Ideologia hedonistă stimula pasiunile extra-maritale și multe femei erau capabile să se susțină financiar, fără sprijinul unui bărbat, totuși, dacă se despărțea de imaginea delirantă a fecioarei drăguțe, ea își expunea vulnerabilitatea, putând primejdui prestigiul, dar și viața ei. În schimb, putea să revină din aventură bolnavă, sfidată sau însărcinată.

”Aphra Behn, prima engezoaică care-și câștiga existența cu scrierea pieselor de teatru, a creat un personaj feminin captivant, care a folosit deghizarea în țigancă având scopul de a scăpa dintr-o căsnicie nedorită și să-l urmărească liber pe bărbatul care îi plăcea. În faimoasa piesă *The Rover* din 1677, masca de țigancă îi oferă marchizei bogate Helena siguranță și libertate de a cutreiera străzile Italiei în timpul Carnavalului, căutându-l pe Wilmore. La fel ca ceilalți protagoniști care se travestesc în țigani, Hellena își poate folosi înțelepciunea și elocvența, savurându-și libertatea sexuală proaspăt regăsită în timp ce flirtează cu Wilmore pe străzile din Napoli. Autoarea Behn îi dă protagonistei deghizarea țigăncii și prin aceasta o face mai puternică și o schimbă într-un exemplu viu al feminității independente și emancipate pe un fundal carnivalesc unde rolurile de gen se inversează sau se desființează de tot.”[19] După escapada ei, deghizată în ”țigancă”, Hellena reușește să trăiască un fel de bucurie, scăpând de căsătoria aranjată de fratele său, dar cu toate acestea, se mărită, intrând în rolul soției, lupta pentru independență sfârșindu-se. Scriitoarea Aphra Behn era un fel de ”țigancă” în cazul în care prin această figură se înțelege libertatea sexuală, morală și independența. Viața ei a fost o viață provocatoare pentru contemporanii ei, provocatoare de indignare. A petrecut mult timp în Guyana Olandeză și în Indiile de Vest, căsătorindu-se pentru o scurtă perioadă cu cel al cărui nume l-a folosit. Era cunoscută ca spioană britanică în Antwerpen în anul 1666. A fost arestată din cauza datoriilor, ceea ce a motivat-o să scrie piese de teatru. Era extrem de preocupată de egalitatea dintre sexe, ceea ce se exprimă și în piese, dar și în romanul său *Orinooko* din 1688, ea atacând subiecte tabu până și în poeziile ei, subiecte cum ar fi atracția homoerotică, autonomia femeilor, sexualitatea femeilor, etc.[20] Numeroase eroine alcătuite de ea, cum este și Helena, sunt firi răzvrătite, care, prin faptele lor și prin intrigile țesute în jurul lor reușesc să găsească roluri noi cu care să se identifice femeia, între fecioară și târfă, arătând noi variațiuni pe o scară de valori și roluri inexistente înaintea lor. Femeia- o dovedesc aceste eroine- este capabilă să uite de pasivitatea ei, devenind făuritoare propriei destine, poate să călătorească, poate să cunoască noi oameni, poate ”să caute împlinirea sexuală și fericirea personală”[21]. Toate acestea datorită deghizării în ”țigancă”, un travesti eliberator pentru femeia albă a perioadei.

[19] Domnica Rădulescu în *Commedia Dell Arte s Tricks for Finding Freedom, Brief history of the Gypsy Role in Early Modern Europe,* in *Gypsies in European Literature and Culture,* ed. By Valentina Glajar and Domnica Radulescu, Studies in European Culture and History, Palgrave Macmillan, 2008, p. 201
[20] http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/behn_aphra.shtml, accesat pe 17.11.15
[21] Domnica Rădulescu în Commedia Dell Arte s Tricks for Finding Freedom, Brief history of the Gypsy Role in Early Modern Europe, in Gypsies in European Literature and Culture, ed. By Valentina Glajar and Domnica Radulescu, Studies in European Culture and History, Palgrave Macmillan, 2008, p. 202

Ceea ce este ironic în travestiul literar respectiv este faptul că în timp ce figura ”țigăncii” era folosită ca o metaforă pentru libertatea sexuală, pentru elocvență și nepăsare pentru moravuri, femeia rromă, mai ales în Balcani, era o roabă, fără drepturi, fără a fi măcar considerată umană. ”Femeile care folosesc trtavestiul ”țigănesc” în teatrul cpomic din secolul 16. și 17., se eliberează de constrângerile clasei sociale proprii și reusesc să negocieze libertate economică cu libertate sexuală și cu libertatea de mișcare. Dorința lor de aceste trei nivele de libertate este atât de intensă încât pierderea statutului social și achiziția unui nou statut social perceput ca inferior- aceea a țigăncii, devine nu numai irelevantă, dar un motiv pentru sărbătoare.”[22]

ACKNOWLEDGEMENTS:

I would like to thank the POSDRU/159/1.5/S/133652 Project entitled „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate” for its substantial financial support in my research.

BIBLIOGRAFIE:

1. Bardi, Abigail, *The Gypsy as Trope in Victorian and Moderrn British Literature,* Univ. of Maryland, 2007
2. Behn, Aphra, *The Rover. Restoration Comedy*, Ed. Trevor Griffiths and Simon Trussler, New Hern Books, London, 2005
3. Bloom, Harold. *Modern Critical Interpretation of Charles Dickens's Great Expectations*, Infobase Publishing, 2010
4. Burke, Helen M., *The Cavalier Myth in The Rover. The Cambridge Companion to Aphra Behn*, Eds. Derek Hughes și Janet Todd, Cambridge University Press, Cambridge, 2008
5. Dickens, Charles, *Marile Speranțe*, Ed. Corint, București, 2013.
6. Glajar, Valentina și Radulescu, Domnica (ed.) *Gypsies in European Literature and Culture,* in *Studies in European Culture and History*, Palgrave Macmillan, 2008
7. Hughes, Ann, *Puritanism and Gender, The Cambridge Companion to Puritanism*, Eds. John Coffey and Paul c.H. lim, Cambridge University Press, Cambridge, 2008
8. Hunter, Heidi, *Revisioning the Female Body: Aphra Behn's The Rover, Parts I and II, Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism*, Ed. Heidi Hunter, Univ. Press of Virginia, Charlottesville, 1993

[22] Gypsies in European Literature and Culture, ed. By Valentina Glajar and Domnica Radulescu, Studies in European Culture and History, Palgrave Macmillan, 2008, p. 202

9. Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection, European Perspectives*, A Series of the Columbia University Press, New York, 1982, translated by Leon S.Roudiez

10. Mayall, David, *Gypsy Identities 1500-2000 From Egiptcians and Moon-men to the Ethnic Romani*, Routledge, London, 2004

11. Rădulescu, Domnica, în *Commedia Dell Arte s Tricks for Finding Freedom, Brief History of the Gypsy Role in Early Modern Europe, in Gypsies in European Literature and Culture*, ed. By Valentina Glajar and Domnica Radulescu, Studies in European Culture and History, Palgrave Macmillan, 2008

12. Woolf, Virginia, *Orlando, A Biography*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1928, 1956

13. Zăloagă, Marian, *Romii în cultura săsească în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*, Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj Napoca, 2015

14. http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/behn_aphra.shtml, accesat pe 17.11.15

THE LOST BOOK ("CARTEA PIERDUTĂ. O POETICĂ A TRAUMEI") BY ION MUREȘAN. THEORETICAL BASES OF AN OPRHIC POETICS

Vasile Feurdean
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The essays compiling the volume Cartea pierdută (o poetică a urmei) is I. Muresan's first document with programmatic value and at the same time an authentic treatise of an implicit poetics that reveals his conception about the status of poetry and the poet's condition.

While we assume that the above mentioned volume comprises the basis of I. Muresan's poetics, the present paper aims at circumscribing the essential coordinates of his conception about art, which are hidden behind the mythical-allegorical narratives that compose the substance of this work.

In our view, the underlaying concept of this book and generally of I. Muresan's poetics is the husserlian concept of "eidetic image". The emblematic metaphor of "eidetic paradise", reminding of the plenitude of primordial creative powers, is also derived from this philosophical concept. The "lost book" metaphor from the title of the volume should be seen as subsumed to this concept as well, in order to configure an archetypal and totalizing image of the revelatory, cosmogenetic nature of the poetic language. As a matter of fact, the meaning of "eidetic metaphor" in I. Muresan's view refers to the pure perception, unaltered by concept, and to the force of poetic (re)presentation of ideas or to the emergence capacity of some pregnant images. These images have no ontological correlate, and are by no means the reflex of some logical, rational reductions, but embed a complex metaphorical semantics. In order to access the "eidetic images" the poet plunges into the myth and re-creates archetypal paths. He turns back into a child, the child goes back to his mythical arch-father, fictionalized in fairy tales, and the latter goes deeper in time towards his orphic archetype. Orpheus recreates the being in the Idea, and the journey towards the origin of the being coincides with his return to the origin of the poetry. Embodiment of the force of the verb, Orpheus is the only one that can explore that what cannot be explored, and foresee the essential space of poetic dwelling. He can embody the invisible in order to recuperate the sacred order of the "eidetic paradise". Looking back, he denies the communion with the Divinity and assumes the condition of the permanent searcher for the absolute, the condition of the Titan who rewrites "the lost book" of the originary worlds that are at the basis of the authentic art.

In this perspective, the volume is an implicit poetic art where the Poet – as Orpheus and all those possessed by Idea – transgresses the realms of the real world and of his personal memory, and, in that he is fascinated by this mythical "return to the origins",

makes the ontological jump into "the other realm", and so he succeeds to cross the forbiddingness threshold of consciousness through demonia.

Keywords: *„eidetic image". „eidetic paradise", myth, orphism, childhood.*

Cartea pierdută (o poetică a urmei) de Ion Mureșan (Bistrița, Editura Aletheia, 1998) – repere teoretice pentru o poetică orfică

Eseurile care alcătuiesc volumul *Cartea pierdută (o poetică a urmei)* se constituie într-un prim document cu valoare programatică, într-un autentic tratat de poetică implicită care dezvăluie concepția lui I. Mureșan cu privire la statutul poeziei și la condiția creatorului.

Pornind de la premisa că volumul citat conține fundamentele poeticii lui Ion Mureșan, demersul nostru investigativ urmărește să circumscrie coordonatele esențiale ale concepției sale despre artă camuflate sub cupola narațiunilor mitico-alegorice sau autobiografice[1] care compun substanța acestei lucrări.

Aparent, Ion Mureșan scrie despre basm, însă poetul se substituie eseistului, deoarece „vorbirea despre basm" nu este decât o vorbire indirectă despre poezie sau chiar directă, după cum arată Al. Cistelecan. În viziunea criticului, eseurile „reconstituie, de fapt, «o poetică a urmei»", în sensul că, prin intermediul „analizei structurale a unor toposuri, fie tratând temele de basm în alegorie, fie pe față, Ion Mureșan își redactează, de fapt, propria poetică"[2].

Registrul „realist", tonul ușor ironic și aspectul spontan, ludic în care este elaborat întreg volumul creează doar aparent impresia de fragmentarism, de incoerență. În esență, *Cartea pierdută* nu face rabat de la rigorile unui text de o înaltă ținută științifică și se propune, prin jocul alegoric al imaginației și al intelectului, ca un document programatic – în versiune poetic-confesivă – ca o meditație gravă asupra statutului poetului în societatea contemporană și asupra condiției scriiturii în lumea (post)modernă.

Potrivit înțelegerii noastre, în centrul problematicii cărții stă conceptul husserlian de *«imagine eidetică»* care fundamentează teoretic poetica sa. Din acest concept filosofic derivă metafora emblematică a *«paradisului eidetic»* care evocă plenitudinea puterilor creatoare primordiale. Lui i se subsumează și metafora *„cărții pierdute"* din titlul volumului, pentru a configura o imagine arhetipală, totalizatoare a naturii

[1] Iulian Boldea (coord.), *Ion Mureşan: Poetul for ever*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2008, p. 14: „Cartea pierdută – o poetică a urmei" e o carte despre copilărie. Ideea era că toți ducem în noi un copil aflat într-o anume treptată degradare sau mort. Eseurile despre basm alternează cu tablete despre copilăria mea, fragmente ale unei oglinzi în care se mai văd fragmente din copilul din mine. Altfel zis, am pus basmele copilăriei în paralel cu copilăria ca basm" (Alexandru Vlad în dialog cu Ion Mureșan).
[2] *Ibidem*, pp. 86-87 (Al. Cistelecan).

revelatoare, cosmogenetice a poeticului. De altfel, accepția conferită de Ion Mureșan «imaginii eidetice» este aceea de percepție pură, prereprezentațională și preconceptuală, forță de (re)prezentare poetică a ideilor sau capacitate de emergență a unor imagini pregnante. Aceste imagini sunt lipsite de un corelat ontologic, deși dau impresia că sunt direct și profund relaționate cu acesta sau își creează ele însele propriul corelat, substituindu-se referentului real. Ele se refuză a fi reflexul unor reducții logice, raționale, dimpotrivă se caracterizează printr-un semantism metaforic complex.

Încă din primul capitol al volumului, *Note la un paradis pierdut,* Ion Mureșan face referire la un concept filosofic, acela de *eidetică* («intuiție a esențelor») din fenomenologia husserliană. *Imaginea eidetică* este o mărturie stranie, paradoxală despre puterile omenești pierdute ce au aparținut unei vârste mitice a omenirii, fiind asociată de autor cu *paradisul pierdut*. Ea este legată de o cunoaștere unitară, ciclopică, așa cum o concepea Homer atunci când a imaginat acea făptură himerică cu un singur ochi. Mai mult, *imaginea eidetică* este dovada faptului că vederea este axul central în jurul căruia se structurează lumea în mintea omului: „înainte de a ajunge concept, lumea este, în mintea noastră, imagine”[3], reflectare a unei esențe transcendentale. În sprijinul existenței *vederii eidetice*, autorul aduce argumente de ordin științific referindu-se la experimentele de laborator ale lui E. R. Jaensch care atestă prezența la 85% dintre copii a unei „boli minunate” prin care aceștia se încăpățânează să vadă obiecte, tablouri, scene din viață chiar la mult timp după dispariția acestora din fața ochilor, fără a avea conștiința subiectivității imaginilor. Așa-zisa boală dispare după vârsta de 16 ani, iar la indivizii maturi *eidetismul* ajunge să fie un fenomen extrem de rar, imaginația eidetică diminuându-se semnificativ și fiind, mai degrabă, o înzestrare deosebită, decât o remanență din perioada copilăriei. În viziunea lui Ion Mureșan, școala lui Jaensch atestă existența „unei *vârste eidetice* a omenirii, timpuri de aur, când cunoașterea îmbrăca forma imaginii intuitive, iar imaginea eidetică era modul de a fi al memoriei” (p. 8)

Ion Mureșan constată că numai copiii și poeții manifestă această capacitate misterioasă de emergență a unor imagini pregnante, nealterate de concepte. Cum este posibil procesul de focalizare a imaginilor eidetice de către cele două categorii de indivizi – copiii și poeții? Explicația autorului pentru legitimarea *«pierdutului regat al imaginației eidetice»* se construiește prin apelul la dovezi aduse din *psihologie* (Jaensch – experimentele realizate pe copiii care sufereau de eidetism), *filosofie* (concepția filosofului eidetic Edmund Husserl – care în ilustrarea teoriei sale și în conturarea metodei fenomenologice recurge constant la imaginație prin preferința pentru exemple de genul *zânelor, centaurilor, cailor înaripați* etc.), *artă* (Michelangelo – care vedea dormind în blocul de piatră inform statuia, Goethe – care păstra în memorie, multă vreme după ce-și încheia activitățile de cercetare, imaginea plantelor pe care le-a studiat), la care Ion Mureșan consideră de cuviință să adauge *pledoaria pentru basm, pentru lumea poveștilor* ce reiterează tipare arhetipale care abundă în mitologia şi folclorul nostru și, nu în ultimul rând, *narațiunile autobiografice* (radiografie a memoriei personale, trimiterile la evenimente din biografia proprie – fabula referitoare

[3] Ion Mureșan, *Cartea pierdută (o poetică a urmei) de Ion Mureșan*, Bistrița, Editura Aletheia, 1998, p. 7.

la discuția poetului cu fetița unor prieteni pe tema desenelor pictate de aceasta *Caii de la marginea unei păduri/ Fetița în rochie roșie ascunsă în iarba albastră*).

Între categoriile umane amintite de I. Mureșan că au acces la *vederea eidetică*, un loc preferențial ocupă poeții, artiștii care – asemeni miticului luntraș Caron, peregrinul dintre lumi – trec adesea „apele învolburate ale Styxului", ale cunoașterii conceptuale, logice, îndreptându-se către „cetatea eidetică" prin capacitatea de a nega fundalul cunoașterii lumii, de a reface mimesisul în act – de a reproduce în procesul creator energeia divină, fără a copia obiectul creației. *Eidetismul* eseistului I. Mureșan este, în fond, echivalent cu vizionarismul său poetic: „Paradisul eidetic, timp al necruțătoarelor miracole, cetate cu un singur stăpân – *Ochiul flămând* (subl. n.), ochiul dictatorial care își subjugă toate celelalte simțuri și, aproape suficient sieși, le compensează. O cetate nemărginită în care sabia conceptului nu transează, încă, lumea în gen proxim și diferență specifică. Percepția este mereu proaspătă. Haina de lucru a omului pare a fi, ca o impunătoare mantie, retina. De la identificarea obiectului cu imaginea lui și până la a folosi ca pe un obiect imaginea însăși este doar un pas. E drept, un pas de demiurg. Pasul de la reproducere la creație"[4].

Ochiul de carne, „organ și obstacol" (V. Jankelevitch), nu poate vedea ce este *dincolo* și atunci se deschide *un alt Ochi*, „flămând", fantasmatic, nestăpânit, demonic, prin care însuși poetul se cufundă în realul de *dincolo.*. Pentru ochiul eidetic, *în afară* încetează să existe. El reface lumea *din interior* și străpunge carapacea realului și meandrele vieții, întorcându-se în sine și către sine, printr-o percepție atât de acută a realității interioare, încât ea devine, uneori, insuportabilă. Privirea lui nu se lasă invadată de imaginile lumii, ci este orientată în sens invers: ea asaltează realul, îi cucerește, rând pe rând, cu fantasmele ei devoratoare, domeniile, le asediază cu viziunile ei delirante întrupate în „cuvintele ei cârtitoare, clevetitoare și în toate culorile", dotate și ele cu facultatea vederii. În fine, „monstrul" verbal care ia naștere din străfundurile ființei lirice pune stăpânire pe lume și obiectele ei și re-face la nivel ideatic unitatea ei fărâmițată.

Cuvintele redevin entități pure a căror trăsătură definitorie este, înainte de semnificare și desemnare, *vederea*; ele sunt dotate cu facultatea «vederii» dincolo, dar și cu proprietatea de a disloca și de a aduce în ființă «lumile de dincolo». Cuvintele poetice determină transgresarea materialității grele a realului, proces care coincide, simultan, cu un act sacramental de reabilitare a realului, de învestire a lui cu un nou sens și cu o valoare care-i legitimează existența, salvându-l de la provizoratul etern al unei substanțe amorfe, sterile, sfâșiate de contradicții ireductibile. Odată catalizată, «privirea perspectivală»[5] re-creează lumea pe orbita sa într-o dimensiune axiologică ce-i garantează relieful și consistența. Vederea induce dorința de uniune cu Marele Tot, solidaritatea elementelor de la toate palierele cosmosului, contopirea ființei vizionare cu toate entitățile cosmosului și cu Dumnezeu.

[4] *Ibidem*, p. 8-9.
[5] Adela Rezan, *Elemente suprarealiste în poezia optzecistă* (cap. Ion Mureșan – o poetică a epifaniei) - teză de doctorat, p. 473.

Vederea-viziune este, în esență, cheia înțelegerii operei lui I. Mureșan. Poetul vede acolo unde alții nu pot vedea, vede cu toate celulele, cu toate fibrele ființei sale, întrucât, așa cum remarcă și criticul Al. Cistelecan, poetul ar merita un premiu pentru acreditatea ştiinţifică a «*imaginii eidetice*»: „Un simţ atît de tiranic la Ion Mureşan, încât nu doar toate se văd (atât cele văzute, cât şi cele nevăzute, atât cele vizibile, cât şi cele invizibile), dar şi toate simţurile văd; ba mai mult, cuvintele înseşi, înainte de a semnifica, se poartă ca nişte vedenii în sine; ele sunt, de fapt, nişte arătări originare, cu o corporalitate iniţială, fondatoare. Poezia lui Ion Mureşan e fundamental una *epifanică*; ea transformă spontan lumea în arătare, activând reflex capacitatea halucinatorie a vederii.”[6]

I. Mureșan este „ochiul”, dar nu ochiul de carne, ci ochiul celălalt, ochiul interior, ciclopic care se definește prin facultatea pe care o deține, *vederea-viziune*. Este ochiul subjugat vederii, tiranizat de viziune. Ființa de eter nu mai are vederea limitată de ochiul de carne material, de organul-obstacol, întrucât vederea copleșește ochiul, dizolvând imaginile lumii în viziuni insolite, imprevizibile. Ele proliferează exponențial, se obiectualizează, acționând ca un liant metafizic între toate palierele universului. «Ochiul flămând» cu stihiile lui lăuntrice dictează poetului contragerea și expansiunea universului după un mecanism despotic – așa cum observa și Adela Rezan –, care distorsionează parametrii realității după bunul plac, având capacitatea de a modifica – de a dilata sau de a comprima – frontierele lumii până la dispariția lor totală. Astfel, demarcațiile între animat și inanimat, timp-eternitate, interioritate-exterioritate, realitate-mit-vis, antropos-cosmos-divinitate, iubire-creație-moarte, neființă-increat-ființă, derizoriu-profan-sacru, trecut-prezent-viitor, potență-act-produs se dizolvă sub regimul dictatorial al imaginației. *Vederea-viziune* abolește toate limitele ființei și ale lumii și reprezintă premisa călătoriilor inițiatice ale sinelui vizionar a căror finalitate constă în instituirea «lumilor vizionare».

Narațiunea alegorică care încheie eseul cu care debutează volumul și al cărei protagonist este Augustin Pod are rolul de a reliefa funcția sacră a *imaginii eidetice* prin evocarea figurii acestui personaj, el însuși o metaforă a *ființei eidetice* care își asumă atât condiția de depozitar, cât și de mesager al cunoașterii vizionare.

Pentru a accesa «*imaginile eidetice*», poetul plonjează în mit și reface trasee arhetipale. El redevine copil, copilul se reîntoarce la strămoșii săi mitici ficționalizați în basme – Făt-Frumos și chiar antagoniștii săi, zmeii – care coboară și mai adânc în timp la arhetipul lor orfic. Orfeu reface în Idee ființa, iar parcurgerea drumului către originea ființei coincide cu reîntoarcerea sa la originea poeziei. Întrupare a forței verbului, Orfeu e singurul care poate sonda insondabilul și poate întrezări spațiul esențial al locuirii poetice. El poate da corp invizibilului pentru a recupera ordinea sacră a „paradisul eidetic”. Privind înapoi, asemenea lui Orfeu, poetul renegă comuniunea cu Zeul și își asumă condiția veșnicului căutător de absolut, a titanului care rescrie „*cartea pierdută*” a lumilor originare și cu care începe arta autentică.

[6] Al. Cistelecan, *Poetul ca eseist* în Boldea, Iulian (coord.), *Ion Mureşan: Poetul for ever*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2008, p. 91.

Realul glisează către imaginar, aventura de cunoaștere a eroilor mitici se confundă cu odiseea inițiatică a scriiturii. Dincolo de schemele mitice pe care le reiterează eseistul în încercarea de a-și recupera, prin scriitură, copilăria, *trecutul* devine o metaforă emblematică a *vârstei originare*, prin excelență, *poetice* a umanității, a «*paradisului eidetic»* care evocă plenitudinea puterilor creatoare primordiale, iar *copilul,* o *ipostază orfică a poetului* care are capacitatea de a accede la «*imaginile eidetice*» și de a rescrie „*Cartea pierdută*" a lumilor originare, recuperând, astfel, creația autentică. În acest sens, volumul ni se recomandă ca o artă poetică implicită în care *Poetul,* asemenea lui *Orfeu* și a tuturor celor posedați de Idee, transgresează granițele realului și ale memoriei personale și săvârșește, fascinat de această mitică „întoarcere în urmă", saltul ontologic în „celălalt tărâm", depășind pragul de interdicție al conștiinței prin demonie[7].

O primă imagine arhetipală despre *condiția dual*ă *a poetului* e configurată în eseul *Poezia şi pielea de porc*: „Între noi şi poezie stă pielea de porc. Între omul diurn şi cel nocturn stă pielea de porc."; „Între porc şi prinţ stă pielea de porc. Între omul de duminică şi omul de peste săptămână stă pielea de porc."; „Noaptea, când patul are magnetismul oceanului, omul se apropie de frumos şi de urât, de bine şi de rău cu o neruşinare de prinţ. Noaptea, dezbrăcând pielea de porc, oamenii ucid şi mângâie, înjură şi spun poezii, fură şi fac daruri... Ziua până şi gândul la lucrările nopţii devine brusc apăsător, iar istorisirea lor, de ruşine. Ciudate şi nelibere fiinţe sunt oamenii! Ziua ar da orice să poată arunca în foc pielea prinţului, noaptea ar da orice să poată arunca în foc pielea porcului. Aşa stând lucrurile, *oamenii se adună, se sfătuiesc (cu cine?) şi sacrifică pe câţiva dintre ei care să le reprezinte cu neruşinare de porc ruşinea de a fi prinţi.* Aceştia sunt poeţii. Lor le cedează omenirea povara unor puteri netrebuincioase. Magnifici şi ticăloşi, sfinţi şi curvari, asceţi şi beţivi, gingaşi şi neruşinaţi, geniali şi cretini, frumoşi şi aschimodii (parcă aşa spunem despre ei atunci când le citim biografiile), ei sunt «mândria şi oglinda lumii» şi tot ei sunt «ruşinea şi spaima noastră» (Virgil Mazilescu)." (Ion Mureșan, *Cartea pierdută. O poetică a urmei*). Prin urmare, imaginea Poetului suferă o dublă filtrare simbolic-mitică odată cu asimilarea lui cu figura eroului ficționalizat în basme. Pe de o parte, Poetul este „bestia" supusă supliciilor care cutreieră ziua prin infernul materiei și al lumii îmbrăcat în „pielea de porc"[8], iar, pe de altă parte, el redevine noaptea „prințul" care are acces la o realitate

[7] „De aici, ipoteza existenţei unui „paradis eidetic" a cărui nostalgie o trăim, poate, şi astăzi, paradis al miracolelor în care suveran este „Ochiul flămând" de real, întreţinând iluzia unei percepţii mereu vii a esenţelor, de o proaspeţime inalterabilă. Problema e cum poate omul modern (şi, prin analogie, adultul din noi) să se întoarcă în această zonă a misterelor originare, fără a putea face însă pasul înapoi. Noi avem acum un alt orizont de cunoaştere şi alte mijloace de asumare a realului, deja standardizate, într-o lume saturată de sens şi de adevăruri convenţionale care nu mai necesită vreun efort special de imaginaţie. (...) Doar poeţii (simbolizaţi prin Orfeu) şi copiii – precizează într-un loc autorul - ar mai putea infirma regula. Există un prag de interdicţie pe care conştiinţa nu-l poate depăşi decât, eventual, prin demonia unor „tehnici" speciale de cunoaştere, cu efect limitat, firește, şi nu mai puţin controversat. Cu alte cuvinte, poetul vrea să reînvie „Cartea pierdută" a lumilor originare şi s-o rescrie cu propria imaginaţie. Pentru asta pune faţă-n faţă întâmplările arhetipale din basm şi mitologie cu imagini şi mici „istorii" din existenţa lui biografică, mai ales din copilărie. Cel puţin în subsolul ei, cartea lui Ion Mureşan e o confesiune şi un jurnal de creaţie." (Boldea: 2008: 63).

[8] Despre importanța și semnificația acestui accesoriu de vestimentație cu funcție magică pentru protagonistul basmului, criticul Cornel Moraru afirmă următoarele: „Magia «pieii de porc» devine, astfel, un veritabil principiu

sacră, peregrinul orfic arhetipal angajat în captarea esențelor a cărui traseu existențial este raportat la o realitate noumenală. El este *ființa de frontieră*[9], creatura stranie cu două fețe, un Ianus bifrons fundamental scindat între sordiditate și inocență, insul care locuiește concomitent două lumi, și în care, sub masca ciopârțită, hidoasă a aparențelor (și în „veșmântul" pieii de porc), renaște mereu *noul Orfeu* pentru a străbate adâncul infernal al originilor în căutarea esențelor.

În *Note despre povestitori I și II,* scriitorul înfățișează, prin intermediul unor anecdote și legende, misiunea pe care și-o asumă povestitorul de a repovesti lumea, așadar de a deveni tocmai autorul *miracolului creației spirituale, depozitarul memoriei lumii*. Eseul legitimează credința conform căreia, fără poveste, fără posibilitatea de a povesti și a ne povesti, omul nu însemnă nimic sau însemnă foarte puțin. Nevoia de poveste rămâne, de fiecare dată, vitală, infinită.

Alternanța ipostazelor asumate succesiv de Afin – acelea de personaj și narator – evidențiază funcția esențial diegetică a acestuia. Dacă personajul participă la întâmplări și săvârșește profeția pusă sub consemnul tăcerii, povestitorul încalcă interdicția și re-povestește, re-plăsmuiește lumea din închipuire și o re-trăiește la nivel imaginativ. Pentru a păși în imponderabilitatea orizontului imaginativ și a-i da ființă, pentru a orândui lumea sub regimul închipuirii este nevoie de un catalizator. În cazul eroului Afin, catalizatorul este frica. Eroul inventează sub imperiul fricii de moarte o poveste, dar născocind fapte, plăsmuind narațiunea, se inventează pe el însuși, se re-creează ca povestitor.

În viziunea noastră, jocul personaj-narator devine fascinant în *Omul de piatră,* deoarece implică, la nivel hermeneutic, o pendulare între *primul raport semiotic*[10] *al limbajului* ca atare, *urma* (*semnificația cuvântului, funcția semnificativă a limbajului*) care semnifică lumea, reflectând-o în idee și *un al doilea raport semiotic al povestirii, al urmelor re-create din memorie, al recaptării Urmei divine primordiale* (*sensul textului, funcția creatoare de lumi a limbajului)* care transsemnifică lumea, o re-creează, *ștergând urmele primare* și reinvestindu-le cu valori noi care, la rândul lor, sporesc semnificația faptelor și a lumii și instituie universul povestirii după o logică care este intrinsecă narațiunii înseși.

---

poetic. Printre altele, acesta consfințește posibilitatea trecerii și comunicării paradoxale între lumi, regnuri și condiționări de tot felul (aparent incompatibile) ale ființei umane" (Boldea: 2008: 65).

[9] Mureșan, *Op. cit.,* p. 54-55: „(...) cel menit mezinei nu poate fi decât un *hibrid al nordului* (recele tărâm al întunericului), cu *sudul* (tărâmul zilei, al luminii). Este o ființă stranie, făptură de frontieră, creatură cu două fețe, copil născut spre a-ntreține scandalul: căci în fiecare zi, *întunericul* defilează ostentativ prin lumină cu fața lui de porc și, în fiecare noapte, lumina se furișează în ținutul inamic, purtând armură și chip de prinț."

[10] În acest context, trebuie adăugat că jocul personaj-narator presupune a trece de la *vorbire* la *poezie*, de funcția intern-constitutivă a limbajului (*urma*, în termenii metaforici ai lui I. Mureșan) – funcția semnificativă, creatoare de sens, la finalitatea transsemnificativă a limbajului (*Urma primordială, re-creată din memorie*), constructivă de «lumi», care depășește finalitatea limbajului însuși, prin creația radicală de sens și coincide, de această dată, cu procesul „creației de lumi". Vezi în acest sens, teoria blagiană a metaforei poetic-culturale (Blaga: 1937/ 1985), teoria coșeriană a dublului raport semiotic (Coșeriu: 1952, 1971, 1981, 2000) și contribuțiile poeticianului clujean M. Borcilă (Borcilă: 1987, 1993, 1994, 1995, 1997, 2000, 2002) care a corelat tipologia structural-funcțională a metaforei propusă de L.Blaga și a reconstruit-o pe fundamentele semantice ale lingvisticii integrale coșeriene.

În momentul în care, prin puterile pe care le deține, Afin cunoaște desfășurarea acțiunii el nu mai poate fi și personaj, așa că își asumă riscul de *a ieși* din povestire, rămânând un fel de mentor, de ghid pentru Dafin. Această ipostază însă nu-l poate satisface și, când se hotărăște să devină din nou personaj, actant, va fi tras la răspundere de celelalte personaje, redevenind povestitor în interiorul poveștii. Va fi absolvit de orice vină de împăratul Dafin și de soția sa, Chiralina, însă tributul plătit pentru încălcarea interdicției de a povesti și a consemnului tăcerii este împlinirea profeției: *moartea prin împietrire*. În mod paradoxal, această ultimă trecere a frontierei de la personaj la povestitor este și certificatul său de nemurire, căci, fiind pietrificat, este și imortalizat. Consecința imediată în plan interpretativ este că lumea nu poate exista fără povestitor, aceasta este condiția existenței sale: să fie povestită, așa că, pentru a-și recăpăta povestitorul, este nevoie de un alt sacrificiu, al unei ființe pure – copilul cu sânge împărătesc. Astfel, lumea va putea continua să existe. Stropit cu sânge[11], Afin se trezește la viață și devine, prin destinul asumat, simbolul povestitorului care moare și învie, de fiecare dată când este necesar, pentru ca povestea, care este lumea însăși, să continue, să nu se sfârșească. Întruchipare a *aedului trac Orfeu,* a *ființei de frontieră,* Afin reprezintă conștiința *povestitorului* care, în afară de a percepe lumea și de a lua act de existența ei, povestește lumea, o re-creează prin poveste și o face să dăinuie prin cuvânt. Afin și-a depășit *orbirea* inițială, pentru el viitorul devine transparent prin vocea Vântului de primăvară care îi va dezvălui tot ce urmează să se întâmple: „Peste noapte unul (dintre frați, Afin) se vindecă. Se freacă la ochi și privește în depărtare. Vede. Vede până la capătul basmului.”[12] Esențial este însă momentul în care el trebuie să-și asume *vederea* și *să povestească* lumii ce *a văzut*. Pentru Afin, a re-povesti cele petrecute echivalează cu privirea în urmă a lui Orfeu, cu asumarea re-facerii lumii prin poveste, cu hybrisul eroului mitic care încalcă interdicția cu prețul sacrificiului, dar având conștiința nevoii de a revela adevărul[13] și de a-și asuma destinul vizionar. Afin povestește pentru a trăi și trăiește pentru a povesti. Povestea sa dublează lumea, conține lumea, se substituie ei, ba mai mult, povestea însăși face lumea să fie. *Privirea în urmă (înapoi)* a lui Orfeu este dublată, în cazul Povestitorului de *privirea în urmă (cuvântul profetic), de forța vizionară a limbajului* celui care transsemnifică lumea cu întâmplările ei prin poveste, conferind valoare și adevăr lumii ca atare a poveștii,

[11] Simbolistica sângelui – așa cum este intepretată ea de Gilbert Durand – ca vehicol al timpului și lăcaș al sufletului, cu referire imediată la semnificațiile narațiunii, este transferată de I. Mureșan din universul ca atare al poveștii în spațiul extratextual, al cititorului care, la rândul lui, «re-povestește» lumea asemenea naratorului ori de câte ori re-lecturează textul și re-trăiește, la nivel imaginativ, istoria povestită, reactualizându-i sensurile și readucând-o în prezentul conștiinței: „Noi vom spune că statuia povestitorului (și povestirea) învie, din generație în generație de câte ori este «spălată» cu Suflet și timp omenesc, la fiecare re-lecturare” (Mureșan: 1998: 117).

[12] Mureșan, *Op. cit.,* p. 111.

[13] „Analizând mitul lui Orfeu, Anton Dumitriu găsește că ceea ce i se ceruse aedului trac e greu de îndeplinit: «A fi într-o astfel de stare de conștiință, încât să nu existe *uitare* și nici *îndoială*» (subl. autorului). Or, aceasta ar dfi chiar definiție greacă a adevărului, *Aletheia*. E imposibil, aș zice, pentru un povestitor să stea în starea de adevăr. Faptul că eroul nostru începe să repovestească cele trecute, echivalează cu privirea în urmă a lui Orfeu ori cu privirea în urmă a fiicei lui Lot din mitul biblic. La fel cum *privirea în urmă,* parcurgând drumul în sens invers, îl dublează și îi supune adevărul și consistența îndoielii, la fel și povestirea, dublând lumea, o supune îndoielii. Chiar dacă, în cazul de față, asistăm la o repovestire, repovestire declanșată de o îndoială (suspiciune), vina e cu atât mai mare. O povestire repovestită este o *îndoială supusă îndoielii,* un mod de a obține adevărul printr-o dublă negație.” (Mureșan: 1998: 115).

dincolo de întâmplările propriu-zise ale lumii. Sacrificiul prin împietrire/îmbătrânire/moarte înseamnă nu numai câștigarea imortalității Povestitorului, ci și eternizarea lumii prin Povestire.

Lectura alegorică și interpretarea neconvențională a elementelor de construcție a basmelor (*Prâslea cel voinic..., Tinerețe fără bătrânețe..., Tulimam, Omul de piatră* etc.) îi creează autorului prilejul de a emite spontan afirmații suprinzătoare cu valoare programatică și de a trece de la plăcerea de a rememora întâmplările copilăriei sau ale adolescenței și de a retrăi ritualul fabulos al lecturii (plăcerea lecturii) la plăcerea de a reactiva energiile latente ale imaginarului poetic și fantasmele scriiturii (plăcerea scriiturii). Ni se dezvăluie, astfel, *temeiurile* care stau la baza poeticii mureșene: *memoria* și *vederea*.

Ambiguitățile parabolice la care recurge poetul pe tot parcursul volumului, în incursiunile sale în „copilăria ca basm" și „basmele copilăriei", creează trame orfice în care *moartea* și *urmele* dezvăluie *ființa* operei. Fiecare text este o celebrare a vederii înseși și o „sărbătoare din memorie", „o aducere în rostire a ceea ce face posibilă rostirea însăși"[14]. Memoria cu vederea ei eidetică (basmul) și vederea eidetică cu memoria sa (copilăria) reprezintă polii între care se scrie „Cartea pierdută" și configurează intervalul de la citirea urmelor la rescrierea lor, interval în care se încheagă poetica lui I. Mureșan. Memoria aduce în ființă „copilăria ca basm" – prima metaforă *a vârstei eidetice a umanității, a vârstei originare* a manifestării «*imaginii eidetice*» („originarul manifestării imaginii") și „basmele copilăriei" – o a doua metaforă *a întrupării primordiale, totalizatoare, ordonate a «imaginii eidetice» într-un univers imaginar arhetipal, coerent* („manifestarea ca atare în universul imaginar"[15]) care este basmul.

Prima scriitură care re-face *urmele* celebrând memoria cu vederea ei eidetică este basmul prin exemplaritatea faptelor și destinelor unor pesonaje care întrupează absența pură, *urma* pură, nu a ceea ce nu mai este, ci a ceea ce nu a fost niciodată, dar care intră în ființă prin povestea ca atare. Basmul este dovada cea mai elocventă a creației *ex nihilo*, deoarece el reface în memorie urmele unei prezențe inexistente; el nu aduce în ființă prezența care nu *mai* este (prezența absentă), ci creează o prezență inexistentă, o nouă *urmă* care deschide *invizibilul*, transgresând orizontul vizibil („pasăre") și toate semnele orizontului invizibil („urma pasării").

[14] Boldea, *Op. cit.*, p. 119 (Dorin Ștefănescu).

[15] Boldea: 2008: 118: „Ceea ce apare la *prima* vedere nu e decât manifestarea vizibilă a ceea ce dispare, dar face cu putinţă apariţia, „pierdutul regat al imaginaţiei eidetice", actualizabil doar în modul de a fi al memoriei. (...)Cartea pierdută nu e cartea uitată, ci cartea urmată, ea însăşi (în)scrisă prin recitirea urmelor lăsate pe drumul ce desparte originarul manifestării imaginii de manifestarea ca atare în universul imaginar. Scriitura reface în sens invers calea deschiderii fenomenologice, înspre o imposibilă urmă a urmei, acea „apă a apei" despre care vorbește Claudel. Căci această primordială *Ur-Spur* – sau *Grundspur* – nelăsată de nimeni, ivită dintr-un *ex nihilo* al Zeului creator, lucrează în memoria tuturor, mai ales în aceea a vârstei noastre mitice, care este chiar a propriei copilării. (...) Întoarcere orfică ori retrasare a urmei (*une trace qui se re-trace*) săvârşită în miracolul unei creaţii *à rebours*; căci miezul incandescent al creativităţii este neuitarea, re-tragerea urmelor pe firul unui drum parcurs cu timpul."(Dorin Ștefănescu).

Dacă *mezinul* din basme ni se propune ca *prototip al poetului* al cărui *arhetip* este chiar Orfeu – primul aed, dorința sa peste fire – „făgăduința pentru care m-am născut" – nu este decât o expresie – tot metaforică! – a năzuinței poetului de a accede la „tărâmul tinereții fără bătrânețe". În această ordine de idei, *tărâmul de dincolo* schematizează un ținut primordial care forfotește de energii vitale, de viață și în care toate sunt „altfel făptuite", în așa fel încât să stârnească sfială și mirare, să oprească fluxul temporalității hulpave, să dea protagonistului prilej de contemplație și răgaz de revelație. Chiar dacă lucrul acesta nu se petrece în basm, destinul protagonistului stând sub semnul urgenței, *avatarul* său, *poetul*, își manifestă totuși credința că acest fapt devine posibil în actul creator. Asemenea lui Făt-Frumos sau altor eroi din basme care, înainte de naștere, obțin, prin plâns, întreg *inventarul lumii*, dar nu se nasc până când nu li se promite ceva ce nu li se poate da pentru că „pur și simplu așa ceva nu există"[16], Poetul este ispitit de ceea ce există, dar refuză ceea ce i se dă. El este ființa negativă care nu acceptă ceea ce i se dă, ci își asumă destinul de excepție, de a căuta imposibilul, de a găsi ceea ce nu există și de a împlini „făgăduința" pentru care s-a născut: „a adăuga ceva nou în inventarul lumii"[17], a aduce un spor de ființă lumii, a-și crea în idee propria-i „casă", propria-i realitate, așa încât să dea consistență ontologică la ceea ce nu există, tărâmului invizibil, urmelor.

Amintind de scena ispitirii lui Iisus în pustiu de către diavol, episodul ispitirii fiului nenăscut este esențial pentru a trece, încetul cu încetul, granițele lumii realului și a face recurs la născocire. Este momentul crucial care presupune a forța imaginația să promită ceva ce nu este de pe lumea aceasta, a o sili să numească imposibilul. Târgul nenăscutului cu cei care-i promit gloria lumii devine un echivalent arhetipal al pactului faustic încheiat de poet în procesul de creație pentru dobândirea accesului în spațiul poeticității. Provocarea imaginației se dovedește eficientă, *nașterea* se petrece și ea are darul de a transforma imposibilul în posibil prin destinul asumat de prinț. Așadar, este nevoie de minciună, de imaginație pentru ca prințul/ fătul să se nască. Superbă definiție metaforică a *Poetului* și – de ce nu? – chiar a *poeticului* ca atare, imaginea *nașterii din basm* sugerează că, în actul creator, artistul are menirea să compenseze, să sublimeze și să complinească realitatea dată. Prin artă, el propune niște proiecte ale unor lumi posibile care nu imită realitatea dată, ci o concurează prin bogăție și substanțialitate. Cerând imposibilul, nemurirea copilul aduce ceva nou în lume. Pornind în căutarea imposibilului pentru a-l face posibil, Făt-Frumos își asumă faptul de a face ca imposibilul să devină posibil: „să găsească portița de trecere a imposibilului în posibil"[18]. Cu alte cuvinte, «omul cu destin», *Poetul*, face să fie ceea ce nu a fost sau nu poate fi ca datuum, *Poezia*, însă aceasta trebuie să treacă, mai întâi, prin cuvânt. Lumea este, mai întâi, semnificată prin limbaj pentru ca, apoi, să capete formă și ființă cu mijloace de limbaj, dar depășind finalitatea ca atare a limbajului însuși. Destinul poetului este de a descoperi *o lume a esențelor*, el nu se poate sustrage acestei meniri, altfel, ar deveni un simplu „administrator" al limbajului. Răsplata este nemurirea și încremenirea într-un timp, de fapt, creația (*Cartea*) îl păstrează pentru totdeauna în *acel*

[16] Mureșan, *Op. cit.*, p. 36.
[17] *Ibidem*, p. 37.
[18] *Idem ibidem*.

timp care nu se scurge decât în el însuși. Acest timp interior rămâne impasibil la acțiunea timpului exterior, devorator care erodează și consumă existențele.

Pornind într-o astfel de întreprindere, el săvârșește *hybrisul* de a sfida legile devenirii și ale alcătuirii lumii, de a se rupe de experiența și determinările rutinarde ale vieții pentru a-și asuma ipostaza nebunului cetății. Punctul său forte constă tocmai în neuitarea făgăduinței pentru care s-a născut. El își adjudecă neliniștea de a-l urma pe fur pe un drum deja marcat, de a-i ghici urmele, de a iscodi *fantasmele* ale căror semne tocmai i s-au revelat. El pășește în tărâmul de dincolo – așa cum Orfeu cobora odinioară în tărâmul tenebrelor –, accesibil doar celor care nu poartă stigmatul maturizării (frații mai mari sau tatăl său nu au acces la această realitate) și tarele maculării produse de regimul exclusiv diurn și ritualizat al existenței ori de instinctul de putere. Metaforă ficționalizată a «paradisului eidetic», *tărâmul de dincolo* este accesibil doar poeților și copiilor.

Refăcând traseul arhetipal al *eroului de basm* care are conștiința „neîntâmplătoarei sale nașteri, a prescrierii căreia nu i se poate sustrage", *Poetul* se situează în descendența *figurii christice* a Celui a cărui naștere a stat sub semnul Marelui Plan. Basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* ilustrează desăvârșit cazul „omului cu destin" care se naște numai când i se promite imposibilul, adică ceea ce nu i se poate da, pentru că nu există. Existența „omului cu destin" – „unicul copil dorit o viață întreagă, așteptat cu disperare" –, al cărui grad de noblețe se măsoară în biografia de excepție pentru care optează dintre toate biografiile posibile ce îi trec pe dinainte, justifică, în opinia lui I. Mureșan „*un cult al embrionului uman ori al copilului*"[19] complementarizat, aici, cu binecunoscutul *cult al morților* și simetrizat, în eseul *Cartea din copilărie*, cu un *cult al cărții*.

Așa cum este prezentat în basm, *somnul* înseamnă abolirea trecerii, „înghețarea" timpului. Cel cuprins de somnul metaforic, *somnul morții*, somnul care este în afara conștiinței nu mai percepe trecerea timpului. Dimpotrivă, somnul trupului, asociat unei conștiințe treze – în stare de veghe, conștiință care percepe ființarea, o conștiință *neîntreruptă,* având percepția a ceea ce este – este o stare ce se manifestă în timp, este stare intrinsecă timpului. Vladimir Jankélévitch[20] definea timpul ca orizont de așteptare al ființei și, legat de aceasta, ființa ca încarnare a timpului. Omul, așadar, ar fi timpul încarnat. Este evident că, în acest context, timpul are sensul de durată. Aplicată la basm, această perspectivă asupra timpului și, implicit, asupra omului ca ființă în timp, are drept consecință faptul că *eroul care doarme somnul morții* este exceptat din trecere, din timp, deoarece nu numai că nu îmbătrânește, dar timpul nu se oglindește în el, semnele timpului nu îl marchează. În plus, oricât de mare ar fi intervalul de timp în care *doarme*, eroul nu are conștiința trecerii, el revine la momentul când s-a cufundat în somn, dovadă că, pe tot parcursul acestei stări, conștiința sa a încetat să mai perceapă lumea. De-abia când se reînnoadă fluxul conștiinței, protagonistul află că a dormit un anumit timp, iar corpul său intră într-un proces accelerat de degradare, revenind la regula de *a trăi în/sub timp* ca orice om și primind semnele timpului cu o viteză

[19] *Ibidem*, p. 31.
[20] Vladimir Jankélévitch, *L' irréversible et la nostalgie*, Paris, Editions Flammarion, 1974.

fulgerătoare. Ion Mureșan vorbește despre *un timp al corpului*, supus devenirii și *un timp al spiritului*, nemuritor. Spre deosebire de personajul basmului, *conștiința poetului e capabilă să rămână neîntreruptă*, chiar și atunci când corpul ființei lirice plonjează în somnul-moarte. Ea nu este supusă eroziunii timpului și se poate detașa, dedubla, privindu-și sinele mort*: „*Mie în somn mi-a îngheţat inima,/ pentru că în somn e foarte frig./ M-au trezit şi mi-au tăiat-o.// Dormi, puiul mamii, dormi !// Acum sunt mort./ Eu nu voi mai dormi niciodată.*"* (*Cântec de leagăn* – Cartea alcool). Este evident că pentru ființa lirică întreruperea conștiinței, pericol de care vorbea V. Jankélévitch, nu s-a produs niciodată. *Poetul* rămâne același, egal sieși, atât inainte de somn, cât și timpul somnului și după acesta. Ajungând la *esența ființei, Poetul se identifică cu însăși ființarea*. Referindu-se la numeroasele cazuri de reîntrupare din basm, precum și la unele prezentate în biblie – notoriu fiind cazul lui Lazăr, autorul subliniază legătura indisolubilă dintre *corp* și *nume* până-ntr-acolo încât, în cazul unei ciopârțiri, personajul nici măcar nu mai poate fi strigat pe nume, deoarece „numele desemnează ceva care are formă și nu informul"[21]. Abia odată cu revenirea la forma de om, după stropirea cu apă vie și cu apă moartă, trupul devine corp a ceva și are dreptul să fie strigat pe nume. Corpul nu are încă la dispoziție mijlocul de comunicare cu exteriorul – *cuvântul*, de aceea el nu poate vorbi, nu poate auzi. Pentru ca sufletul să poată reveni în trup, mai este nevoie de ceva: de un măr sau de o creangă de măr, mărul fiind «arborele primordial al cunoștinței binelui și răului»[22], dar chiar și acum el rămâne dezorientat, năuc. Doar când aude strigăte, cuvinte, inițiatul poate, la rândul său, recunoaște realitatea.

Aluzia la păcatul originar este valorizată pozitiv, el înseamnă a înzestra cu suflet corpul, a conferi corpului o identitate, a-i trezi conștiința de sine. A gusta din mărul primordial este echivalent cu *a deveni conștient de sine și de lume*, iar, aici, conștiința de sine se câștigă prin intermediul limbajului. Limbajul este posibilitatea dată omului de a percepe și înțelege realitatea, de a se cunoaște pe sine. Ulterior, în basm, a beneficia de virtuțile terapeutice ale acestui panaceu, cum se întâmplă în cazul eroului din poveste, reprezintă cea de-*a doua trezire de sine*, *trezirea în spirit*, prin *locuirea în poezie*. Secvența relatată trimite însă și la mitul jertfei creatoare și poartă sugestia identificării protagonistului ce renaște ca inițiat cu poetul care *învie* odată cu nașterea poeziei. Mai mult, parabola reliefează funcția ordonatoare a logosului poetic, a poeziei care aduce în ființă lumea și o face să fie, dincolo de prima structurare a lumii pe care o realizează limbajul uman.

În capitolul *O poveste fără sfârșit*, I. Mureșan glosează pe marginea unor scheme ale basmului sau ale romanului cu final fericit, etic, după morala ancestrală omenească în care binele învinge răul. Autorul se întreabă dacă oamenii ar fi pregătiți ca, într-o bună zi, răul să învingă, răspunzând, bineînțeles că încă nu suntem pregătiți pentru asta. Ceea ce ignoră omul – consideră eseistul – sunt rațiunile zmeilor, adică implicit rațiunile răului. Omenirea nu este pregătită să înțeleagă rațiunile pentru care cei pe care îi consideră imorali, răi acționează. Umanitatea nu dorește sau ignoră, cu

[21] *Mureșan, Op. cit.*, p. 87.
[22] *Ibidem*, p. 94.

desăvârșire, rațiunile celorlalți, atâta timp cât aceștia sunt deja catalogați ca adversari, ca fiind de partea răului. Acest aspect al moralei coroborat cu deznodământul ce ține de «morfologia basmului» sau a romanului etic îl determină pe autor să-și imagineze – după modelul lui Leibniz – o lume în care principiile morale ale societății umane sunt răsturnate: zmeii sunt buni, oamenii, răi; frumusețea zmeiască (urâțenia în termeni omenești) e pusă în antinomie cu Făt-Urât; întunericul este indispensabil vederii, lumina este, de fapt, cea care obstrucționează vederea zmeilor, deci e un fel de întuneric pentru vederea umană etc. Observăm aici nu doar ideea *relativității percepției*, ci și pe aceea a unei *subiectivități* care face din propria-i manifestare în lume un etalon al comportamentului moral, fie și prin forța repetiției sau a îmbrățișării ei de către toți membrii unei comunități mai largi sau mai restrânse. Transferând aceste judecăți morale – făcute de autor prin intermediul literaturii, dar aplicate de noi în viața reală – la literatura basmului încremenită în structuri, scheme și clișee, autorul observă spaima față de ceea ce este *altfel* atât a pesonajelor, cât și teama creatorilor de *a ieși din tipare*. Această teamă se traduce prin faptul că autorul tipic de basm se teme să violenteze orizontul de așteptare al cititorului.

O anumită simpatie pentru făptura căreia îi trebuie câteva veacuri pentru a se transforma din șarpe ascuns de ochii lumii în zmeul puternic, capabil să se miște între două lumi, îi prilejuiește lui I. Mureșan o comparație inedită cu Făt-Frumos. Protagonistul basmului are nevoie de cel puțin aceeași putere ca și rivalul său – pe care o folosește, asemenea zmeului, în același scop distructiv –, însă, pe deasupra, mai este înzestrat cu frumusețe și daruri din naștere. Făt-Frumos este, pentru lumea pământeană, reprezentantul concret al zmeilor în tărâmul „de deasupra", adică *forța de pe alt tărâm*. Coborând în lumea subpământeană – întotdeauna este vorba de o mișcare descendentă care reprezintă, de altfel, și o purificare, o ameliorare a calității ființei – eroul din basm preia, în întregime, forța zmeului, cu alte cuvinte, asimilează puterea negativă pe care, desigur, o folosește într-un scop nobil. Reflectarea în poezie a acestei asimilări, absorbții negative pare a fi ilustrată în poemul *Cântec negru* din *Cartea alcool*: *„*Eu cânt forţa neagră din capul meu,/ la ordinul forţei negre din capul meu*"* (p. 21). *Poetul* reface, așadar, prin angajarea în actul creator, *traseul arhetipal al protagonistului*, dar sevele creației le extrage din *ființa tenebroasă a zmeului* ale cărei forțe obscure le absoarbe și le asimilează neîncetat. Iată o altă atestare ficțională *a naturii duale a omului creator*!

Simbolistica demarcației celor două ipostaze ale protagonistului din basm prezentă în povestea *Țugulea, fiul unchiașului și al mătușii* îi prilejuiește autorului ocazia să se oprească asupra semnificației apei/ râului ca limită, prag între două lumi. Scena din basm face referire la ritualul prezent în Noul Testament al purificării corpurilor fizice, prin botezul lui Ioan cu apă și, ulterior, la purificarea spirituală, prin botezul cu foc/duh al lui Iisus. Doar astfel, prin unirea celor două lumi în ființa umană, omul devine corp, însă un corp nou, cu spirit nou, un «om nou», ca să-l citățm pe Sf. Pavel în Epistola către Romani. La fel se întâmplă și în Vechiul Testament unde corpurile se recompun din rămășițele de oase pe care se va prinde carnea și pielea, dar

care pentru a redeveni vii au nevoie de un suflu de viață[23]. Interpretate alegoric, cele două purificări vizează condiția sacrificială a poetului și, în același timp, natura cosmogonică a poeticului. *Botezul cu apă* desemnează, metaforic vorbind, intrarea omului în limbaj, *ființarea omului în limbaj* și asumarea lumii prin limbaj, iar *botezul cu foc* sintetizează *ființarea omului în poezie* și renașterea spirituală prin actul creator.

Ieșirea de sub zodia «*vârstei eidetice*» a copilăriei se produce atunci când eroul basmului dobândește însemnele bărbăției și devine bărbatul al cărui chimism modificat este presimțit de zmeu. Comportamentul său eroic, atributele de războinic care dorește să i se recunoască victoriile și trofeele, viclenia și instinctul de conservare marchează intrarea personajului sub zodia rațiunii, concomitent cu secătuirea lui interioară, cu declinul imaginației și degradarea *capacității eidetice*. În basmul *Prâslea cel voinic și merele de aur*, dâra de sânge care se scurge este semnul prevestitor al morții, *urma* morții. Prâslea merge pe această urmă și va înfăptui o serie de omoruri, acesta este semnul maturizării. Frica și moartea au izgonit *copilul* din el. Curajul, nesăbuința inițială a copilului au fost substituite cu frica, dorința de conservare. Urcarea pe tărâmul „de deasupra" este un model de ascensiune spirituală pentru care Prâslea optează sacrificând *balaurul* și preferând *pasărea*[24] (zgripsorul, pasărea dezanimalizată în folosul funcției sale), simbol, prin excelență, al iluminării, al ascensiunii, în defavoarea ancorării în contingent. Înălțarea spirituală (zborul pe spatele zgripsorului) cere sacrificiul cel mai greu de până atunci: o bucată din corpul său, din picior, simbolul desprinderii de pământ, al renunțării la legătura cu glia, la motorul care îl angrenează în mișcarea sa pe celălalt tărâm. Ascensiunea spirituală presupune sacrificarea carnalului, renunțarea la un mod de a fi. Abia acum și așa va putea protagonistul să-și încheie drumul inițiatic, echivalat de I. Mureșan cu sfârșitul copilăriei ca «*vârstă eidetică*».

În paralel cu această dublă filtrare simbolic-mitică a imaginii poetului se construiește în *Cartea pierdută* o altă imagine arhetipală a naturii revelatoare, cosmogenetice a poeticului, a Cărții, în general.

Poezia şi aricii (o paranteză) se constituie într-o veritabilă pagină de poetică explicită. În acest eseu Ion Mureșan delimitează poezia de limbajul uzual recurgând la argumente filosofice derivate din hermeneutica heideggeriană și restituie poeticului demnitatea de care a fost văduvit de-a lungul timpului de către „surata" sa privilegiată, știința, regina care a detronat sistematic poezia. Menținând același imagism plastic și aceeași atitudine ludică, poetul nu se dezminte nici atunci când își transpune, în *metafora zoomorfă a cuvântului-arici*, concepția despre ontologizarea limbajului poetic în care se actualizează concomitent și plenar toate valorile de semnificație și funcțiile limbajului, adică „plenitudinea funcțională a limbajului"[25]: „Câteva cuvinte despre

[23] Eziechiel, cap. 37, vs. 1-10.
[24] Mureșan, *Op. cit.*, p. 27.
[25] (...) Limbajul poetic nu poate fi o deviere față de limbaj pur și simplu sau față de limbajul de toate zilele, ci, dimpotrivă, limbajul poetic, în care se actualizează ceea ce ține de semn, este limbajul cu toate funcțiunile lui, adică este plenitudinea funcțională a limbajului și că, dimpotrivă, limbajul de toate zilele și limbajul științific sunt devieri, fiindcă sunt rezultatul unei drastice reduceri funcționale a limbajului ca atare. (Coșeriu: 1995:153 - Prelegeri și conferințe, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1995).

virtuţile limbajului poetic ar fi, cred, binevenite. Dar cum m-am cam săturat de animalul invocat mai înainte, în analogia pe care tocmai sunt pe cale să o săvârşesc, mă voi folosi de un alt animal: ariciul. Din respect pentru condiţia parantezei, voi fi scurt. *Stăm sub limbaj ca sub un munte nevăzut*. După cum omul îşi sapă tunele în muntele de piatră, îşi sapă tunele în muntele relaţiilor sociale, nestânjenit îşi face casă, îşi cumpără maşină etc., *la fel îşi sapă el tunele prin limbaj*. *Cuvântul*, spunea Heidegeer, este *rostirea cuvântului din Fiinţă, care nu are limbă. În Fiinţă, toate "cuvintele" sunt legate de toate "cuvintele"*. Bequerel, dacă nu mă înşel, spunea că dacă cineva mişcă un deget pe Pământ, ceva se mişcă pe Sirius. *La fel este şi în Limbaj: dacă eu mişc ceva în cuvântul "deget", ceva se mişcă în cuvântul "Sirius". Asta nu înseamnă că noi putem vorbi cu toate cuvintele lumii deodată.* Tocmai de aceea spuneam că discursurile noastre sunt un fel de tunele. Numai Dumnezeu poate vorbi cu toate cuvintele (şi cu toate semnele) deodată. Şi chiar o face. Prorocii mărturisesc despre vorbirea lui că este ca tunetul. Cât despre urechile noastre, ele îl aud foarte rar, iar când înţelegem frânturi din Marele Tunet ne cutremurăm. Vorbirea noastră delimitează şi uneori, vorba lui Rilke, delimitează prea tare. Altfel spus, trasăm hărţi pe hârtia Limbii, iar apoi ne orientăm după ele în Lume. Acum: să zicem că fiecare cuvânt e un arici. La fel cum fiecare arici are o sumedenie de ţepi, fiecare cuvânt are o sumedenie de sensuri. (Lingviştii vor râde zicând că bat câmpii pe marginea "polisemantismului". Nici măcar nu este un cuvânt la fel de frumos ca şi cuvântul "arici"!). Eficient şi sărac, ca orice unealtă, limbajul ştiinţei leagă cuvintele (sau, oricum, încearcă) prin sensurile lor cele mai tari. Adică este crescut ariciul în anumite condiţii de mediu (discursiv), se constată care ţep a crescut mai gros şi mai lung şi mai viguros şi prin acesta se leagă ariciul de ţepul cel mai lung, mai gros şi mai viguros al ariciului următor. Restul ţepilor îl taie cu grijă oamenii de ştiinţă, distinşii savanţi cărora le place ca aricii (cuvintele) să fie cheluţi (ca şi capetele lor?). *Singurul, limbajul poeziei, riguros la modul absolut, leagă (încearcă) toţi ţepii unui arici de toţi ţepii ariciului următor, toate înţelesurile unui cuvânt de toate înţelesurile cuvântului următor. Poetul nu bărbiereşte aricii. Mai mult, deşi mult mai bogată, poezia cu nobila-i umilinţă nici măcar nu râvneşte la prestigiul surorii mai sărace, nici la numele ei pompos: «Ştiinţă»"* (subl. n). Înțeles în sens absolut, poeticul își revelează consistența integral metaforică, iar poezia aspiră să refacă în Idee unitatea fragilă sau fărâmițată a lumii. Poetul este convins că „în lume există o armonie de legături invizibile" care pot fi captate în limbajul poetic prin metaforă. Pentru el, „poezia este, prin excelenţă, metaforă" – identificare a două realități nonidentice care integrează misterul conferindu-i simultan o formă sensibilă – ea „leagă două realităţi, două cuvinte, două lucruri care nu au nimic de-a face una cu alta" şi „reuşește să facă acea călătorie atât de bogată între far şi cireş, între acoperiş, să spunem, şi pai sau spicul de grâu (...) între realităţi îndepărtate (...)"[26].

Capitolul *Intervalul obligatoriu* readuce în centrul discuției problematica originii și a naturii poeziei ca spațiu sacru, creator de ordine, pornind de la filosofia heideggeriană. Omul locuiește într-o casă pe pământ, model pentru o casă în numere și o alta în cuvânt. Ion Mureșan numește casa omului în numere *Intervalul*, casa omului

[26] Ion Mureşan, *Poezia este cea mai credibilă dovadă a existenţei lui Dumnezeu*, interviu realizat de Daniel Săuca în „Caiete silvane", nr. 11, noiembrie, 2010.

în timp, *Viață* și casa omului în limbaj, *Poezie*. Casa în limbaj, *Poezia*, reprezintă esența ființei care este nelimitată în interiorul său, chiar dacă limitată în exterior. Ideea poetică este aleasă de Poet dintr-un infinit de posibilități. El optează pentru cuvântul integrator care conține în sine posibilitatea tuturor existențelor și care generează toate existențele posibile: cuvântul capabil să exprime adevărul și să reverbereze logosul divin. Structura poetică este o oglindă a Ordinii în interiorul dezordinii, logosul poetic având funcție cosmogenetică: „Important este că orb și măreț, poetul trece râzând prin câmpul minat. Și-n urma lui rămâne marcajul. În urma lui, segmentată de intervale dense de cuvinte și intervale de tăcere, Poezia face lucrurile lumii acesteia «inteligibile și foarte foarte dragi.»”[27]

Urmând îndeaproape concepția hegeliană în spiritul ei, semioticianul I. Mureșan îi modifică doar litera, dându-i o formă ludică și totuși extrem de subtilă, care provoacă atât imaginația, cât și spiritul. Trăind într-o lume a semnelor, într-o realitate mediată de limbaj în care totul semnifică și este resemnificat, omul și semnele sale se întrepătrund. Semnele dublează lumea, o reprezintă și îi idealizează absența. Definit metaforic, cuvântul este *urma primordială* ivită în om din nimic, o oglindă a *Urmei divine* cu care, de la întemeierea lumii încoace, lumea omului se face și se preface neîncetat. *Urma* ne apropie de momentul originar, ne face părtași la întemeierea lumii și contemporani cu Dumnezeu. *Urmele* din limbaj sunt semnul unei absențe necesare ivirii unei prezențe plenare. *Urma* este temeiul originar, temeiul însuși al culturii, de aceea „orice discurs despre urmă este o meta-urmă. Orice citire a urmelor este o conservare a lor într-o *urmă a urmei*.”[28] *Urma* delimitează omul de natură și îi conferă posibilitatea de a-și afirma propria-i natură, propria-i identitate, identitatea creatoare căreia I. Mureșan îi aduce un adevărat omagiu în întregul său volum. *Urma* face diferența dintre natură și cultură. *Urma* stă la baza culturii și îl întemeiază pe om într-o lume care îi este proprie, lumea culturii. *Urma* înseamnă *uitarea realului*, este *prima* uitare a omului. Cartea este *cea de-a doua uitare* a omului, este *uitarea uitării*, *uitarea* care șterge toate *urmele* pentru a reconstrui lumea în oglinda retrovizoare a imaginației. Omul creator caută Urma primordială, divină, *Urma urmelor* (înțeleasă la superlativul absolut!), *Urma absolută*. Dacă la om cuvântul/ *urma* are funcție reprezentațională, cuprinzând în el lumea și semnificând-o, în Cuvântul lui Dumnezeu funcția reprezentațională este absentă, întrucât Cuvântul dintâi nu reprezintă lumea, ci o creează. *Urma absolută* este semnul unei absențe pure, absolute, este negativitatea pură, întrucât nu are nicio reflectare în exterior. *Urma absolută* este însă, în același timp, prezența absolută, *Ideea* care conține în sine însăși propria alteritate. Urma absolută conține în sine manifestarea ei ulterioară, conține în sine totul și este temeiul tuturor lucrurilor.

Pentru a accede la *Urma absolută*, omul creator face mereu cale-ntoarsă – asemenea lui Făt-Frumos (basmul *Tinerețe fără bătrânețe...* este o alegorie a creației, o *metanarațiune* în cel mai profund sens al cuvântului). *A face însă cale-ntoarsă* – a face abstracție de realitatea ca atare și a recupera cu imaginația momentul anterior genezei, energeia pură, adică a funcția originară a limbajului, întemeietoare de lumi – *nu*

[27] Mureșan, *Loc. cit.*, p. 68.
[28] *Ibidem*, p. 179.

înseamnă a recupera urmele, ci a le șterge – protagonistul nu mai mai găsește nicio urmă a trecerii sale –, *a le anula* – moartea anulează urmele – *pentru a le recrea din memorie sau din nimic*. A se întoarce, *a privi în urmă* înseamnă *a pierde toate urmele* și a recupera *Urma urmelor*. De aceea „*Cartea pierdută* nu este *Cartea uitată*, ci *cartea urmată"*[29] care ignoră toate urmele noi, proaspete. *Cartea uitată* – creația autentică – este cartea care a pierdut orice contact cu *urmele* realității, *a uitat de urme* și a recâștigat contactul cu *Urma divină*, construind *o realitate ne-urmată*. A scrie *Cartea uitată* înseamnă a trece de la *forța de reprezentare/ reprezentațională a urmelor* la *forța de prezentare/ întemeietoare a Urmei urmelor*, de la reproducere la creație: „Privirea în urmă este o privire în sine. Citirea urmelor este o citire de sine. În măsura în care suntem născători de urme, suntem și devoratori de urme. Urmele fiind cărămizile din care ne construim, suntem niște mâncători de cărămizi."[30]

Pilda lui Făt-frumos din *Tinerețe fără bătrânețe*...este o dovadă că întoarcerea pe aceleași urme devine un nonsens și este echivalentă cu moartea, în sens metaforic cu neputința de a crea o operă autentică, durabilă. Dincolo de această interpretare, căutarea temeiului prim de către feciorul de împărat nu este posibilă decât prin moarte. *Moartea este temeiul poeziei*. Moartea Născătoare conține nemanifest posibilitatea tuturor existențelor. *Moartea Născătoare* face cu putință scrierea *Cărții uitate*.

Elocventă în acest sens este și povestea copilului care este învățat de tatăl său să vorbească după Dicționar și care, lovit de amnezie, uită totul în ordinea inversă învățării cuvintelor. Tâlcul parabolei, formulat chiar de autor, că „ordinea și înțelesul sunt lucruri diferite"[31] se referă la semnificația pe care o deține limbajul în viața omului. Vorbirea haotică este în raport cu ordinea din dicționar, nu în raport cu discursivitatea textului literar care creează sens și lume odată ce „uitarea, ca o privire în urmă, șterge cuvintele". Vorbirea nu înseamnă că limbajul își manifestă faptul de a fi, ci amintește de existența sau nonexistența unor fapte sau imagini, *dincolo* de limbaj, *prin* limbaj.

Semnele omului rescriu poetica urmei. Ființă a lumii, omul este totodată, o lume a Ființei, un creator de Ființă în lume: „Orice discurs despre carte nu este altceva decât un mod de a merge vorbind printr-un labitrint. Vorbind despre Carte, gândul că, de fapt, *cartea vorbește despre carte*, că eu, vorbitorul, nu sunt decât obiect mijlocitor, o oglindă, un circuit telefonic, prin care altcineva vorbește și chiar se admiră vorbind, gândul acesta devine obositor. *Vorbirea noastră este o vorbire din robia cărții*. Pentru că nimic nu este în simțuri care să nu fi fost mai înainte în cărți."[32]

Cartea cuprinde, totalizează și eternizează omul, viața și lumea. Cartea e „cuvântul care s-a întrupat" și a devenit lume («creație de lumi»), cuvântul care a adus în lumea omului ființă nouă. Textul devine modalitate de revelare a Urmei absolute, pentru că dă o formă misterului absolut: „Și în om și în carte, nevăzutul devine vizibil. Atâta doar că prin alte semne. Preluând metafora Sfântului Augustin, putem spune

[29] Boldea, *Op. cit.*, p. 127.
[30] *Mureșan, Op. cit.*, p. 181.
[31] *Ibidem*, p. 178.
[32] *Ibidem*, p. 39.

despre carte că ea este *Omul exterior în care se înscrie Omul interior*. Oricum *Marele trup al cărții* în care pulsează, fără grabă, o mai mult răbdătoare viață, își adaugă noi celule, aruncă de la sine celulele moarte și, din ce în ce mai spiritualizat, ne dublează în permanență. Încât nu știu dacă, privită mai îndeaproape, Cartea nu s-ar putea dovedi a fi o variantă mult perfecționată a omului."[33]

Cea de-a doua parte a volumului de eseuri, întitulată *Orașul din oglindă,* este populată cu ființele din internate și căminele studențești ale Clujului sau evocă spațiul îndepărtat al Baselului din perioada de formare a poetului. Capitolele care compun această secțiune de eseuri reprezintă, simbolic, învățătura, activitatea mentală, idealitatea, în general, din care sunt exceptați ceilalți rezidenți cărora le este interzisă această lume, lumea Cărții. Intrarea prin oglindă este, evident, intrarea într-o lume ideală, în «*cetatea eidetică» a Cărții.*

Visul repetitiv pe care îl povestește I. Mureșan este o altă parabolă a actului scriiturii. În vis, autorul se vedea conducând un automobil fără parbriz, cu vederea în față blocată de un panou de scândură, opac, astfel încât mersul înainte era posibil doar prin vederea în oglinda retrovizoare a drumului lăsat în urmă. Semnificația visului se lămurește transpunându-i elementele în ecuația actului creator. Creatorul pășește în necunoscut, panoul opac îi împiedică facultatea vederii directe, nemediate de limbaj. Lumea nu i se alcătuiește pe retină prin intermediul vederii organice, ci i se configurează prin *oglinda retrovizoare* a imaginației, în semiîntunericul deschis de *Ochiul interior, eidetic,* care *șterge urmele* lăsate de limbaj și construiește *urme noi, uitându-le pe cele dintâi*. Cel care scrie își asumă libertatea de a-și închipui *drumul* operei, de a inventa parcursul pe care opera îl conține, fără teama că ar putea greși, „pentru că, pur și simplu, exact în acel moment lumea se năștea în spatele oglinzii. O libertate neagră, magnetică se întindea în fața mea. Trecând prin mine, lumea intra în forme."[34] Calea operei înțelese ca proces, nu ca produs, este infinită, drumul se face sub imperiul fanteziei și are sens doar atunci când conduce la îndepărtarea de realitate, la ștergerea urmelor: „până acolo unde peisajul ieșea de sub puterea memoriei și se topea într-o linie de ceață albă. Până la *granița uitării* (subl. n.)."[35]

Sălașul urmelor, în sensul unui semn al ființării, al trecerii prin spațiu, timp și viață ar fi *temeiul*[36] – termen eminescian pe care îl comentează C. Noica, dar și I. Mureșan. Conform filosofului român, *temeiul* are soarta „de a fi lăsat în urmă și uitat", după ce a primit la sine toate urmele. Scriitorul este de părere că *temeiul* eminescian ar fi „*temeiul prim* rezultat din unirea elementelor primordiale (...). Soarta temeiului nu este aceea de *a fi* uitat, ci aceea de *a se face* uitat"[37]. Amintindu-l pe L. Blaga, I. Mureșan arată că faptele de cultură, ca reacție în fața imperfecțiunii imediatului în raport cu

[33] *Ibidem*, p. 48.
[34] *Ibidem*, p. 181.
[35] *Ibidem*, p. 180.
[36] „În temeiul codrului/ Cale nu-i, cărare nu-i/ Că de-a fost vrodată cale/ Ea s-a prefăcut în vale;/ S-a împlut cu spini și scai/ Că de urmă nu-i mai dai, / De-i cărare undeva/ N-o mai știe nimenea." – M. Eminescu, *Povestea Dochiei și Ursitorile,* poem inclus în volumul *Poeme necunoscute* (reconstituite de Petru Creția, alese de Mircea Cărtărescu și rostite de Adrian Pintea – CD Carte), București, Editura Casa Radio, 2003.
[37] Mureșan, *Op. cit.*, pp. 178-179.

așteptările oamenilor, ar fi un signal, un semn care retrimite la temeiul prim. Acest semn, cultura, are menirea de a salva urmele din vortexul temeiului. Signalul nu este altceva decât *o urmă a urmei*.

Căutarea urmelor lăsate de ființă are sens doar dacă urmele sunt citite în direcția îndepărtării lor de la un punct fix care este întotdeauna un început (nașterea, punctul de plecare al unei stări, al unei acțiuni, al unui proces etc.). Citirea urmelor în altă direcție sau invers duce la erori, catastrofe sau chiar la moarte – v. *Tinerețe fără bătrânețe...*. Reversibilitatea timpului (revenirea în timp), respectiv revenirea în spațiu înseamnă întoarcerea în punctul originar, de plecare, înseamnă anularea spațiului parcurs și a timpului scurs, deoarece a te întoarce în spațiu, implică revenirea în punctul de plecare, anulând distanța parcursă, și posibilitatea unor plecări și reveniri repetate, iar a te întoarce în timp presupune reversibilitatea timpului perceput ca ireversibil: „Ceea ce întâlnește eroul nu este propria-i memorie, ci propria-i uitare (...), *urmele* sale sunt o *carte pierdută* (subl. n.)”[38]. Peste urmele pe care le caută Făt-Frumos, timpul a așezat alte urme. Totul este schimbat, preschimbat. Căutarea, regăsirea sinelui trebuie realizată în profunzimea ființei. Cuprins de nostalgia toposului copilăriei, Făt-Frumos coboară în pivnița unui palat în ruine unde se întâlnește cu Moartea lui, o moarte întârziată nepermis de mult, în preajma căreia regăsește, în sfârșit, pentru o clipă, timpul său, la care ajunge nu printr-o călătorie în sensul invers al axei temporale, ci prin abolirea oricărei temporalități, sinonimă, aici, cu ieșirea din timp, cu întoarcerea în punctul originar, la rândul său, identic cu cel al nașterii sale. Chiar și așa, revenirea în timp nu permite anularea faptelor ce-au fost săvârșite. Făt-Frumos nu mai poate ignora ceea ce deja a fost înfăptuit. Ceea ce a săvârșit în propriul trecut devenit viitor, din perspectiva timpului în care se află, nu se poate schimba sau anula. Mai mult, el a fost trimis sau a plecat pentru a repara un prejudiciu, pentru a umple o lipsă. Asemenea eroului din basm care moare și învie, poetul orfic[39] optează să se sacrifice pentru a ajunge la originea poemului, pentru a putea păși pe urmele lăsate de absență, urme ce duc spre nucleul primordial al creației, acolo unde, în absolut se naște perpetuu poemul, unde poetul se identifică cu originea poemului și unde Absolutul însuși se ascunde revelându-se numai în/prin Poezie.

Sensul creației autentice asumate de Poetul care preia identitatea lui Orfeu este concentrat în citatul care încheie ultimul capitol al volumului, intitulat *La urma urmei*: „Urmele au sens doar atunci când se îndepărtează, nu când se apropie. Cel care merge invers, pe propriile sale urme e un sinucigaș. Cel ce le citește invers e un nebun. O astfel de lectură este fie o eroare, fie o aiureală. (...) Citirea inversă anulează urma.”[40]

[38] *Ibidem*, p. 183.
[39] În opinia noastră, aceleași aspecte ale căutării spațiului plenitudinii creatoare și ale sacrificiului al este surprins și de Maurice Blanchot: „Orfeu moare ceva mai mult decât noi, ele este noi înșine, purtând știința anticipată a morții noastre, cel care este intimitatea dispersării. El este poemul, dacă acesta ar putea să devină poet, idealul și exemplul plenitudinii poetice. Dar este, în același timp, nu poemul împlinit, ci ceva mai misterior și mai exigent: originea poemului, punctul de sacrificiu ce nu mai este reconcilierea a două domenii, abisul dumnezeului pierdut, urma infinită a absenței (...)” (Maurice Blanchot: 1980: 94 – *Spațiul literar*, București, Editura Univers, 1980).
[40] Mureșan, *Op. cit.*, p. 183.

Tratând în profunzime același volum, Dorin Ștefănescu observă că a scrie despre o poetică a urmei înseamnă a merge în sens invers**,** *a retrasa urma, dar a o retrasa în memorie*. A vorbi despre urma ființei, în drumul ei spre neant, implică a trece prin originea sa. Această refacere ideală a drumului reprezintă, în fapt, parcurgerea drumului către originea ființei, către originea poeziei. Este o urmă creată de poet care „poate întrezări Ordinea". Limbajul poetic face posibilă vederea acelui spațiu esențial, unde ceea ce nu poate fi văzut aici se vede acolo: „În această privință, a vedea poetic înseamnă a da corp invizibilului"[41]. *Nepătrunsul* se pătrunde prin actul poetic, iar poezia lui Ion Mureșan este o dovadă incontestabilă a sondării *insondabilului,* a recuperării «paradisului eidetic» și a recâștigării condiției orfice de către poetul vizionar.

Coborârea în adâncimile obscure ale tenebrelor preschimbate în «paradisuri eidetice» are ca finalitate revelarea esențelor, însă «imaginile eidetice» nu i se revelează ca atare și nu i se dezvăluie decât disimulându-se în operă. Esențele rămân inaccesibile experienței directe, iar sinele vizionar nu poate decât să le confere o formă mediată de limbaj, o realitate mijlocită de operă.[42]

Faptul că Orfeu a privit-o pe Euridice nu a fost o greșeală, o simplă tentație sau o încălcare a cuvântului dat, ci o vină tragică, începutul mitic al unei realități profunde pe care a simțit-o omul încă din zorii ființării sale. Când s-a îndoit că este urmat de Euridice, Orfeu și-a negat harul pe care îl deținea, a renegat condiția de aed cu care a fost învestit: depozitarul și mesagerul cunoașterii sacre, aflat în comuniune perfectă cu Zeul. Întorcându-și capul, el a renegat cuvântul menit să „oprească trecerea", să amâne moartea, „să integreze regnurile, să restabilească armonia dintre oameni și zei, dintre dictum et factum"[43] și și-a asumat condiția veșnicului căutător de absolut. Sublimul gest al lui Orfeu constă în cutezanța lui de a depăși limitele geniului artistic. Privirea în urmă înfrânge un tabu și se dovedește a fi un motor al conștiinței artistice, un factor genetic al creațiilor originale, o evocare metaforică a virtuților creatoare ale omului. Hybrisul său nu este altceva decât fidelitatea față de Euridice-poezia care îi aduce exemplarului erou tragicul sfârșit în lupta finalizată cu triumful Logosului și al Poeziei.

Cartea pierdută (o poetică a urmei) este un autentic tratat de poetică a culturii care continuă, în zilele noastre, proiectul blagian de poetică a culturii, fără să aibă pretenția de a-și asuma acest demers.

---

[41] Boldea, *Op. cit*., pp. 118-120.

[42] „Mitul grec spune: Nu poți să faci o operă decât dacă experiența nemăsurată a profunzimii – experiență pe care grecii o recunosc necesară pentru operă, experiență în care opera își îndură propria-i nemăsură – este făcută pentru ea însăși. Profunzimea nu se oferă pe față, ea nu se revelează decât disimulându-se în operă. Răspuns capital, inexorabil. Dar mitul arată totodată că destinul lui Orfeu este și de a nu se supune acestei legi ultime; întorcându-se către Euridice, Orfeu distruge opera, opera pe dată se desface, și Euridice se întoarce întuneric; esența nopții, sub privirea lui se revelează ca lucru neesențial. Astefl, el trădează opera, și pe Euridice, și noaptea. Dar și a nu se întoarce către Euridice ar însemna a trăda, a fi infidel față de forța nemăsurată și imprudentă a mișcării sale ce nu o vrea pe Euridice în adevărul ei diurn și în agrementul ei cotidian, ci o vrea în obscuritatea ei nocturnă, în îndepărtarea ei, cu trupul ei închis și chipul pecetluit, ce vrea să o vadă nu când este vizibilă, ci când este invizibilă, și nu ca intimitate a unei vieți familiare, ci ca stranietate a ceea ce exclude orice intimitate, ce vrea nu vrea nu să o facă să trăiască, ci să aibă vie în ea plenitudinea morții sale." "(Blanchot: 1980: 109-110).

[43] Dan Laurențiu, *Zodia leului*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 13.

Bibliografie

I. Corpus de opere

Mureșan, Ion, *Cartea de iarnă*, București, Editura Cartea Românească, 1981.

Mureșan, Ion, *Poemul care nu poate fi înțeles*, Târgu Mureș, Editura Arhipelag, 1993.

Mureșan, Ion, *Cartea Alcool*, Bistrița, Editura Charmides, 2010.

Mureșan, Ion, *Cartea pierdută - o poetică a urmei* (eseuri), Bistrița, Editura Aletheia, 1998.

II. Referințe critice generale. Critică și istorie literară, hermeneutică, poetică, lingvistică etc.

Volume individuale

Acsan, Ion, *Orfeu și Euridice în literatura universală*, București, Editura Albatros, 1981.

Banu, Ion, *Filosofia greacă până la Platon* (vol I și II), București, Editura Științifică și enciclopedică,1984.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii,* București, Editura Minerva, 1985.

Blaga, Lucian, *Zări și etape*, București, Editura Minerva, 1990.

Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, București, Editura Univers, 1980.

Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Târgu Mureș, Editura Universității ”Petru Maior”, 2011.

Boldea, Iulian, *Poeți români postmoderni*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2006.

Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2002.

Boulanger, Andre *Orfeu. Legături între orfism și creștinism*, București, Editura Meta, 1992.

Cistelecan, Al., *Al doilea top*, Braşov, Editura Aula, 2004.

Cistelecan, Al., *Top-ten (recenzii rapide),* Cluj, Editura Dacia, 2000.

Constantinescu, Grigore, *Cântecul lui Orfeu*, Iași, Editura Eminescu, 1979.

Coşeriu, Eugen, *Lecţii de lingvistică generală*, traducere din spaniolă de Eugenia Bojoga, Chişinău, Editura ARC, 2000.

Coșeriu, Eugen, *Prelegeri și conferințe*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1995.

Coseriu, Eugenio, *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, La Nuova Italia Scientifica, 1981/1997.

Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978.

Dabija, Nicolae, *Pe urmele lui Orfeu*, București, Editura Hyperion, 1990.

Doinaș, Șt. Augustin, *Orfeu și tentația realului*, București, Editura Eminescu, 1974.

Durand, Gilbert, *Figuri mitice şi chipuri ale operei,* trad. din limba franceză de Irina Bădescu, Bucureşti, Editura Nemira, 1997.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, trad. Dieter Fuhrmann, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Jankélévitch, Vladimir, *L' irréversible et la nostalgie*, Paris, Edition Flammarion, 1974.

Laurențiu, Dan, *Zodia leului*, București, Editura Cartea Românească, 1978.

Laurențiu, Florica Elena, *Privirea lui Orfeu sau puterea descântecului*, București, Editura Vitruviu, 1997.

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.

Maxim, Ion, *Orfeu, bucuria cunoașterii*, București, Editura Univers, 1976.

Mead, George Robert Stowe, *Orfeu - Teogonia si misteriile orfice*, București, Editura Harald, 2010.

Petrescu, I. Em, *Modernism/Postmodernism. O ipoteză,* Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003.

Rezan, Adela, *Elemente suprarealiste în poezia optzecistă* (cap. *Ion Mureșan – o poetică a epifaniei*), teză de doctorat.

Ricoeur, Paul, *Conflictul interpretărilor (eseuri de hermeneutică)*, Cluj, Editura Echinox, 1999.

Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, București, Editura Humanitas, 1995.

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1984.

Volume colective

Boldea, Iulian (coord.), *Ion Mureşan: Poetul for ever*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2008.

III. Dicţionare, enciclopedii, antologii etc.

Bălan-Mihailovici, Aurelia, *Dicționar onomastic creștin*, București, Editura Sophia, 2009.

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Saeculum I. O., 2002.

Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis,1993.

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1994.

Reid, Daniel G., *Dicționarul Noului Testament*, Oradea, Casa Cărții Oradea, 2008.

Ryken, Leland, Wilhoit, James C., Longman III, Tremper, *Dicționar de imagini și simboluri biblice*, Oradea, Casa Cărții Oradea, 2011.

IV. Publicistică. Studii, articole, cronici literare, recenzii, interviuri în periodice etc.

Adamek, Diana, *Ion Mureşan şi puterile de departe*, în „Vatra" nr. 4, 2008.

Boldea, Iulian, *Ion Mureșan și tensiunea limitelor*, în „Tribuna", nr. 79, 16-31 decembrie 2005.

Borcilă, Mircea, "*Contribuţii la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*", în SCL, XXXVIII, nr. 3, 1987, pp. 185-196.

Borcilă, Mircea, *Paradoxul funcţiilor metaforice în poetica lui Blaga*, „Tribuna", 4 iunie, 1987, p. 2.

Borcilă, Mircea, *"Teoria blagiană a metaforicii „nucleare""*, în Steaua, XLIV, nr. 8-9, 1993, p. 59.

Borcilă, Mircea, "*Semantica textului şi perspectiva poeticii*", în „Limbă şi literatură", vol. II, 1994, pp. 33-38.

Borcilă, Mircea, *"Soarele, lacrima Domnului"*, în *G. I. Tohăneanu 70*, Volum omagial la 70 de ani, Timişoara, Editura Amphora, 1995, pp. 95-102.

Borcilă, Mircea, *"Între Blaga şi Coşeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii"*, în „Revista de filosofie", XLIV, nr. 1-2, 1997, pp. 147-163.

Borcilă, Mircea, *"Dualitatea metaforicului şi principiul poetic",* în *Eonul Blaga. Întâiul veac. Culegere de lucrări dedicate Centenarului Lucian Blaga (1895-1995),* Bucureşti, Editura Albatros, 1997b, pp. 263-283.

Borcilă, Mircea, *"Repere pentru o situare a poeticii culturii"*, în *Meridian Blaga. Comunicări prezentate la simpozioanele ştiinţifice anuale (1996-1999),* Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2000, pp. 22-37.

Borcilă, Mircea, *"Lingvistica integrală şi fundamentele metaforologiei"*, în „Dacoromania", VII-VIII, Cluj-Napoca, 2002, pp. 47-77.

Cistelecan, Al., *Logosul ca lacrimarium*, în „Cultura", 27.05.2010.

Cistelecan, Al., *Scurt prospect în favoarea poeziei tinere*, în „Vatra", nr. 1-2, 2007.

Cistelecan, Al., *Sinteza "mureşeană"*, în „Viața Românească", nr. 3-4 / 2012.

Cistelecan, Al., *Sinteza "mureşeană"*, în „Viața Românească", nr. 3-4 / 2012.

Creţu, Bogdan, *Între realitate şi imaginaţie nu mai există nici o limită, ele comunică firesc, se completează fericit*, în „Contemporanul", Nr. 1 (730), ianuarie 2013.

Coşeriu, Eugeniu, 1952, "*Creaţia metaforică în limbaj*", trad. E. Bojoga în „Revista de lingvistică şi ştiinţă literară", nr. 184-198, 1999-2001, p. 8-26.

Coseriu, Eugenio, 1955-1956/1989, *Determinación y entorno,* în *Coseriu* 1962/1989, p. 282-324.

Coseriu, Eugenio, 1971/1977, *"Tesis sobre el tema "lenguaje y poesia""*, în „El hombre y su lenguaje", p. 201-207.

Doinaș, Ștefan Aug., *Atitudini expresioniste în poezia românească*, în "Secolul XX*"*, nr. 11-12, 1969.

Grigurcu, Gheorghe, *Expresionism & avangardă*, în „România literară", nr. 9, 2005.

Holban, Ioan, *Căci nu toate sunt inexprimabile şi nici toate exprimabile (Ion Mureşan),* în „Dacia literară", nr. 112-113 (1-2), 2013.

Moarcăs, Georgeta, *Expresioniști după expresionism*, în „România literară", nr. 3, 2008.

Mocuța, Gheorghe, *Ion Mureșan: îngerul căzut*, în „Arca", nr. 4-5-6 / 2011.

Pantea, Aurel, *Un satyr convertit la orfism sau un Orfeu satyric*, în „România literară", nr. 11, secţiunea *Lecturi,* anul 2011.

Zbârciog, Vlad, *Ion Mureșan – O nouă dimensiune a gândirii poetice*, în „Hyperion", Anul 31, numărul 4-5-6 (228-229-230), 2013.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

IOANICHIE OLTEANU, ORIGINAL POET

Delia Natalia Trif (Anca)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The former poem anthology is the Tower, which consist in evoching, in notation cotidianiste, state of loneliness of hi , who dreamed „most impossible dreams".

The most popular anthology of Ioanichie Olteanu are: Tower, Sunken ballad, Ballad husband cheating, Theologian shaft tree.

Keywords: anthology, poems, dreams, Ioanichie, ballad.

Poeziile lui Ioanichie Olteanu conțin un plan banal, realist, comun, o explicație simplă, plată a întâmplărilor și ea e de găsit mai ales la nivelul pornirilor umane elementare.

O altă sursă de umor poetic, la Ioanichie Olteanu, sunt aluziile livrești. Cu uimitoare intuiție „anticipativă", autorul, ca în viitor „post-modernii", „citează" și scoate efecte bufe din plasarea în alt context a unor versuri faimoase, pe care o memorare cultivată i le furnizează. Îmbiindu-și consoarta cu bucuriile vieții gospodărești bucolice „soțul înșelat" pastișează lirica maritală arghezian*ă* (*Haide, Îngenunchiere, Mireasa, Căsnicie, Dragoste*)[1], într-o variantă *gentry*, ardelenească, nu fără corespunzătorul iz sămănătorist („casa părinților mei", „mireasma sângelui greu din strămoși", „coapsele june și robuste", „leagăn (…) de copii sănătoși").

Baladele lui Ioanichie Olteanu poartă și amprentele simpatiilor sale politice de stânga. „Filozofia" pragmatică, realistă, cu picioarele pe pământ, din ele, trădează natura lor. Autorul le găsește o justificare naturală în *Floarea soarelui*.[2] Acesta își întoarce fața după astrul strălucitor de pe cer, dar „nu se mișcă din pământ."

E refrenul și „tâlcul" baladei, transportat de la exemplul botanic la planul social-politic. Oamenii simpli (fiindcă, după autor, ei dau măsura lucrurilor) își vor întoarce fețele către tot felul de corpi cerești sclipitori, dar n-au să părăsească niciodată contactul lor profund cu solul.

[1] Tudor Arghezi: *Cărticica de seară*, Cultura Națională., Buc. , 1935
[2] I. Olteanu: *Floarea soarelui*, în *Lupta Ardealului*, 1948

„Și bine vor face căci orice atom de țărână
e mai hrănitor și mai sigur
decât lumina a o mie de plante ori stele.
Iată ce ne învață floarea soarelui
care-și întoarce fața mereu după soare
dar nu se mișcă din pământ.”[3]

Dacă acest exemplu de neclintire din rădăcini, oricâtă mobilitate ar îngădui privirilor, era cu adevărat „pe linie”, la data când comuniștii preconizau tocmai schimbări radicale, rămâne discutabil. Autorul îl dădea însă neîndoios spre a sluji noul regim. Angajarea politică sinceră, din convingere, distinge asemenea compuneri de altele, conjuncturale, imprimă poeziilor militante ale lui Ioanichie Olteanu o naturalețe și o tresărire socială autentică, à la Brecht, chiar dacă semnatarul lor nu-i citise baladele pe atunci, cum e foarte probabil.

„Îmi amintesc că pe vremea când eram dascăl în satul meu-afirmă, cu prilejul aceluiași necrolog, Ștefan Aug. Doinaș - căutam în revistele vremii ca pe niște giuvaiere de preț, versurile lui, (Ioanichie Olteanu n. n.) care străluceau neverosimil în terna producție lirică a vremii.” [4] Nu sunt vorbe spuse din complezență. Iată o singură dovadă, concludentă: la naționalizarea mijloacelor de producție, publicațiile s-au umplut de nenumărate poezii care salutau evenimentul.

Ioanichie Olteanu manevrează abil motivul folcloric, ca să-i infuzeze ideea politică de actualitate. Moara refuză să macine, fiindcă a dispărut domnul care venea cu o trăsură să o viziteze și îi vorbea „dulce”, pe când acum de la mojicii, noii ei stăpâni, aude numai „ocări” și „sudalme”. Meșterul împletește în descântecul său plin de haz, rugămințile:

„-Hai, Dobrănică, scoală și mână!
Învârte-ți măselele, hodoroagă bătrână
și macină bine orzul și grâul.
Au nu-ți bate lopețile râul?”[5]

[3] Ibidem
[4] Ştefan Aug. Doinaş: *Amintirea lui Ioanichie…*, op. cit.
[5] I. Olteanu: *Descântec la o moară de apă*, în *Lupta Ardealului*, 1948

În locul *Moritat-elor*, nu prea reținute sub formă scrisă de tradiția culturală românească, poetul folosește „moara”. Ceva din umorul ei gros circulă aici, ca și pe sub *Pățania teologului cu arborele*. Dar Ioanichie Olteanu nu o adoptă pur și simplu, în felul lui Coșbuc, ci o stilizează prin sublinieri ironice culte.

Al treilea baladist sibian a plecat singur de la Ion Budai Deleanu, utilizator savant al literaturii populare, ca anacreonticii Hölty și Gleim. A cules unele sugestii din *Flori de mucigai.*

A avut cumva și modele germane? Greu de crezut, deși anumite paralelisme între *Balada soțului înșelat* și *Marianne* intrigă, iar la un om misterios precum Ioanichie Olteanu nici asemenea surprize nu sunt excluse. Oricum, autorul a deschis genului niște drumuri de certe perspective și e mare păcat că s-a mulțumit doar să schițeze, fără a persevera în a le urma.

Prin poemele sale, Ioanichie Olteanu se dovedește un demn reprezentant al orientării poetice generate de Cercul literar de la Sibiu, prin recursul la specia literară a baladei.

În *Balada insucceselor,* prozaismul ca și discursivitatea ating limita maximă. Poetul trăiește, formal chiar, deplina conștiință a imposibilității sale de a se regăsi și mântui poetic. De aici, tonul premeditat antiliric și de versificare antonpannescă. Începutul ne oferă de-a dreptul două moralități, sentențios-constatative, ca și în ilustrul model:

„Multe necazuri dau peste oameni în viață,
îndoieli, crize și boale, spaimă și gheață.”[6]

Poetul își exprimă pesimismul și imposibilitatea împlinirii idealurilor:

„Zilele noastre sunt răvășite
din belșug cu dezamăgire stropite, chiar și plăcerile ne sunt otrăvite.
Iată de pildă eu, care nutream idealuri,
amețit sunt și beat ca o barcă pe valuri.”[7]

În dragoste, poetul se simte neîmplinit, nimic nu-i „iese cu spor”, la fel și în poezie:

[6] I. Olteanu: *Balada înecaților*, în *Lumea*, II, 1946, nr. 35, p.8
[7] Ibidem

„În nici o branșă nu-mi iese cu spor,

nici în poezie și nici în amor,

ca poet sute și mii mă hulesc,

iar cei ce mă laudă cu atât se mulțumesc

Și dragostea!...Fugii de un îngeraș ce cu dor mă dorea și dădui peste o vicleană și rea,

multe dureri îmi vin de la ea.”[8]

În continuarea baladei, autorul accentuează, cu aceeași notă pesimistă, faptul că nici la capitolul filosofie și politică nu se poate lăuda cu mari realizări:

„Cât despre filosofie, ce aș putea să zic?

Aici sunt încă un biet ucenic,

au trecut ani mulți și nu m-am ales cu nimic.

E drept că mintea nu prea mi-am tocit,

studiul cu prudență l-am ocolit,

marilor probleme le căutam dezlegare

mai mult prin localuri cu pierzare-

iată deci că nu e de mirare.

Ah! De multe afaceri ne-am agățat

Chiar și în politică am intrat,

dar nu mă pot făli cu vreun folos –

și de nici toate, toate mi-au ieșit pe dos.”[9]

Balada se încheie în aceeași conștiință a imposibilității împlinirii unui viitor strălucit:

[8] Ibidem
[9] Ibidem

„Așa stau lucrurile precum v-am spus,

toți au ajuns unde și-au propus,

fiecare își are propriul său oscior,

numai eu am rămas încă un tânăr de viitor,

școlar la vârsta când trebuia să scap,

Abia acum văd că n-am avut seama la cap.

Poate ar fi timpul să mă apuc [....][10] De-aș avea capital aș face comerț la tarabă

și tot aș ajunge ceva mai onorat

decât în mocirla în care mă zbat.

Dar așa trebuie să stau pe loc,

ars de invidie și rușine ca de un foc,

fără speranță de vindecare

Și, hărțuit de patimi și țeluri contrare,

și plâng zi și noapte cu lacrimi amare."[11]

Originalitatea absolută a baladei este dată de tonul pesimist, autoplângerea, persiflarea și autopersiflarea. Prin *Balada insucceselor* autorul se autoridiculizează, face haz de necaz. În timp ce persoanele de seama lui au ajuns oameni cu situație, el continuă să întruchipeze doar o speranță. Remarcabil, totuși, în acest poem este detașarea de sine, desentimentalizarea realizându-se prin supralicitarea ei, prin exacerbarea autoironică a lamentației.

O altă piesă, *Balada lui Corbea*, unește retorica de plugușor cu cea baladescă, pentru a descrie un ospăț cu sfârșit tragic. Balada poartă un motto care specifică faptul că ea este scrisă în stil popular, pentru a vedea ce pățește omul luptător când nu este destul de vigilent și se lasă amăgit de vicleșugurile dușmanului.

Balada începe într-un ton optimist, primăvara fiind anotimpul renașterii, comuniunea om-natură fiind evidentă, la fel ca în poeziile lui Alecsandri.

Totul este în continuă mișcare, predomină jovialitatea, dinamismul:

„Iată" vine primăvara,

năvălind în toată țara,

[10] Ibidem
[11] Ibidem

și la sat și la oraș,

și-n ogor și pe imaș.

(...) De-acum pluguri pe ogoare!

De-acum păsări cântătoare!

Raze vesele de soare,

flori frumos mirositoare, frumuseți desfătătoare!”[12]

În alt plan narativ este prevăzut personajul Corbea, pregătit de luptă:

„ia-n faceți ruga de-apoi

și fiți gata de război”[13]

Spre finalul baladei este prezentat tabloul în care Corbea se lasă amăgit de viclenia dușmanului, iar în final este omorât, devenind victima propriului său destin.

Finalul baladei poate fi considerat o interogație retorică:

„Corbe, cine te-a-ndemnat

să stai cu domnii la sfat,...[14]

Inspirându-se din folclor nu se putea ca Ioanichie Olteanu să nu preia mijloace de expresie. A făcut-o cu excelent rezultat, adaptând mimetic clișee ale orației populare, fără a leza prea tare natura poeticului.

Apogeul lirismului de climat rural patriarhal e atins prin poemul *Bucolică*, o idilă sui- generis, comparabilă cu aceea din citatul Georgicon călinescian, atât prin modalitatea insidioasă a poetizării, cât și prin valoare:

„Nu-i departe vremea, unui departe

când coliba mea cea dintre vii,/

înecată-n colburi vechi de moarte,

[12] I. Olteanu, *Balada lui Corbea*, în *Turnul și alte poeme*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2012
[13] Ibidem
[14] Ibidem

o voi renova din temelii.

Trestii verzi și papură din baltă

am s-aduc în spate pe furiș...

și, cârpind cu ele laolaltă, voi dura un nou acoperiș.

Am să rog pe mama să lipească

cu lut proaspăt zidul și pe jos,

vreau de-acum nimic să nu lipsească

și nimic să fie de prisos."[15]

Retrăită nostalgic, *Bucolică* constituie întoarcerea spre un eros originar, pur și armonios, vădind o viguroasă vitalitate.

Spre deosebire de I. Negoițescu, întrezărim nu atât „ritmuri de nostalgică tentă stanciană, și <<vederile>> lui Coșbuc între poezie (ca formă a pastișei, bineînțeles)", cât acea tonalitate inconfundabil eseniană ce îl vestește pe viitorul traducător al *Ceaslovului satelor"*[16].

Sursa profundă a acestor versuri e tocmai vitalismul, fie și nostalgic, al celui pentru care „veșnicia s-a născut la sat și pentru care natura e încă matcă a genezei perpetue.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

1. BALOTĂ, Nicolae, *Labirint*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 340

2. COSMA, Ana, *Scriitori români mureşeni. Dicţionar bibliografic*, Târgu Mureş, Biblioteca Judeţeană Mureş, 200

3. CROHMĂLNICEANU, Ovid. S.; HEITMANN, Klaus, *Baladele lui Ioanichie Olteanu*, în *Cercul literar de la Sibiu*, Bucureşti, Universalia, 2000, p. 152-166; *Ioanichie Olteanu, traducător al lui Esenin. Alte tălmăciri*, ibidem, p. 353-354

[15] Op. cit., p. 75
[16] Op. cit. p. 75

4. DATCU, Iordan, *Introducere* la vol. *Zburătorul. Balade culte româneşti*, Bucureşti, Minerva, 1973, p. XXVI (P.T., 774).

5. Dicţionar de literatură română, Scriitori, reviste, curente, coordonator Dim. Păcurariu, Bucureşti, Univers, 1979, p. 282

6. Dicţionarul general al literaturii române, IV (L-O). Bucureşti, Editura Univers enciclopedic, 2006

7. Dicţionarul Scriitorilor români, M-Q, coordonatori Mircea Zaciu. Marian Papahagi şi Aurel Sasu, Bucureşti, Albatros, 2001

8. MANU, Emil, *Ioanichie Olteanu şi „Ceasul plantelor amare”*, în *Eseu despre generația războiului*, București, Cartea Românească, 1978, p. 15, 281, 298-300, 307-310, 381, 401

9. MANU, Emil, *Ioanichie Olteanu*, în *Literatura română contemporană*, I. *Poezia*, coordonator Marin Bucur, București, Editura Academiei R. S. România, 1980, p. 404-405

10. MICU, Dumitru, *Ioanichie Olteanu*, în *Scurtă istorie a literaturii române*, II. *Perioada interbelică: Poezia contemporană*, București, Iriana, 1995, p. 261; 291-292.

11. MICU, Dumitru, *Mișcarea lirică în anii 1944-1947. Generația „întreruptă”*, în *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I. O., 2000, p. 344, 829.

12. NEGOIȚESCU, I., *Curente noi în poezia din Ardeal*, în Literatură, 1966, p. 378-379. Apărut inițial în *Vremea*, XV, 1943, nr. 706, p. 6-7 și reluat în *De la „elanul juvenil” la „visatul Euphorion”*(*publicistica de tinereţe: 1938-1947*), ediție alcătuită de Lelia Nicolescu, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, p. 208-220.

13. NEGOIȚESCU, I., *Glose la poeții tineri de azi*, în *Scriitori moderni*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 459. (Apărut inițial în *Gazeta literară*, 1965, nr. 42, p. 7).

14. NEGOIȚESCU, I., *Lirismul purității şi al eşecului*, în *Lampa lui Aladin*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 51-62. Text publicat inițial în *România literară*, III, 1970, nr. 40, p. 1; 3, și reluat în *Engrame*, București, Albatros, 1975, p. 72-80.

15. NEMOIANU, Virgil, *Calmul valorilor*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1971, p. 41-42.

16. NIȚESCU, M., *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat, 1979-1995. Dialectica puterii. Eseu politologic*, ediție îngrijită de M. Ciurdariu, București, Humanitas, 1995, p. 255; 330.

17. POANTĂ, Petru, *Baladescul: Ioanichie Olteanu*, în *Modalități lirice contemporane*, Cluj-Napoca, Dacia, 1973, p. 56-60

18. POPA, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, București, Editura Albatros, 1971, p. 420. (Ed. a II-a, revizuită și adăugită, București, Editura Albatros, 1997, p. 396.)

19. REGMAN, Cornel, *Despre câțiva „cerchiști", azi*, în *Dinspre „cercul Literar" spre „optzeciști"*, București, Cartea Românească, 1997, p. 85. Interviu de Florin Muscalu.

20. ROTARU, Ion, *Eta Boeriu, Ioanichie Olteanu*, în *O istorie a literaturii române*, III, București, Editura Minerva, 1987, p. 198

21. SASU, Aurel, *Dicționarul biografic al literaturii române*, II, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 253

22. SELEJAN, Ana, *Literatura în totalitarism*, II, Sibiu, Thausib, 1995, p. 217

23. SCRIDON, Gavril, *Olteanu Ioanichie*, în *Istoria literaturii maghiare din România: 1918-1989*, Cluj-Napoca, Editura Promedia Plus, 1996, p. 183-188, 275, 493, 546, 596.

EXPLORING MARGARET ATWOOD'S MADDADDAM *AND SUZANNE COLLINGS'S* THE HUNGER GAMES *AS CRITICAL UTOPIAS*

Adelia Livia Catană
PhD, University of Bucharest

Abstract: Recent transformations of perception within the Utopian fiction determined theoreticians such as Lyman Tower Sargent to introduce a third major type of utopia, namely critical utopia. This reunites some of the characteristics presented by eutopia as well as dystopia, bringing forward a society which can be good but also bad, which offers advantages but also disadvantages. Critical utopias expose the limitations of the Utopian tradition and the fact that perceiving a place as being positive or negative is not sufficient. Nowadays writers and readers need to bring together the polar opposites and pay particular attention to the dynamic process by which a society collapses under its own weight and flaws while hoping to be reborn from its own ashes. Starting from these premises, this article focuses on two recently published trilogies which have a huge impact on the young readership – Margaret Atwood's MaddAddam and Suzanne Collins's The Hunger Games – and defines them as critical utopias. It underlines the fact that both works prove to be something more than they are generally expected, precisely because of the time and great effort invested in the construction of two near future American societies. They encompass the longing for perfection as well as the seeds of disaster. In the end, this article invites the reader to meditate upon a series of contemporary problems and acknowledge the various ways in which Atwood and Collins processed and translated them into literature.

Keywords: critical utopia, narrative structure, dynamic alternative, difference, prediction

Margaret Atwood's *MaddAddam* and Suzanne Collin's *The Hunger Games* are two recently published trilogies with a huge impact on young readership. World-wide acclaimed these books have been classified in various ways – 'science fiction', 'speculative fiction' or 'young adult fiction'– though none of these labels seems to be appropriate. Nevertheless, such terms proved to be very slippery themselves, too narrow or reductionist and even discriminative. Therefore, the best way to explore these trilogies is by studying them in the light of the scholarship on utopian fiction; an attempt which proves to be really chalenging. Exposing the fouls of the socio-politic and economic mechanisms, satirizing behaviours, speculating upon numerous contemporary fears and predicting apocalyptic changes, *MaddAddam* and *The Hunger Games* are usually called 'dystopias'. However, we cannot stop wonder whether these

novels can really be seen as 'dystopias'. Are they similar to George Orwell's *1984* (1948) or William Golding's *Lord of the Flies* (1954) or they tend to be something else?

Less of a theoretician and more of a practitioner, Suzanne Collins accepts the label of 'dystopia' for her books without questioning it. Moreover, in a 2010 interview, she claims that dystopian stories offer her a great advantage as a writer because they are "places where you can play out the scenarios in your head- your anxieties- and see what might come of them" and help her influence readers hopefully in a positive way, making them "head things off"(Perlmutter 2). Margaret Atwood, on the other hand, is more sceptical regarding this term. She argues in her 2011non-fictional work, titled *In Other Worlds,* that *MaddAddam* depicts a society which is simultaneously good and bad, bringing advantages as well as disadvantages. Thus, she pleads for the use of a new term–'ustopia', a combination of 'utopia' and 'dystopia' (66). Although we acknowledge Atwood's invention–'ustopia'– and salute its simplicity and ingenuity, we stress that it does nothing more but replace an already consecrated one, namely 'critical utopia'.

Researchers generally agree that Utopian fiction was born in 1516 together with the publication of Sir Thomas More's book, *Utopia*. However, it did not receive academic attention until the 1960s when the Association for Utopian Studies brought it into the spot light. In his study on *Utopianism*, Lyman Tower Sargent proposes a classification of the utopian works. According to him, *utopia* is "a nonexistent society described in considerable detail and located in time and space" (188). He stresses the fictional character of the society and the effort invested in elaborating its socio-cultural system as well as locating it within a certain historical and geographical context. Function of the connection between the author's vision and the principles of his real society, Sargent develops a typology containing "the three faces" of the Utopian narrative form. The first one is "eutopia" or "positive utopia". Its name is derived from the Greek εὖ ('good' or 'well') and τόπος ('place'), means 'good place' or a 'place (where all is) well' (Cuddon 750). Due to homophony, 'eutopia' has usually been confused with 'utopia' which erroneously replaced it in the general consciousness[1]. Eutopia is defined by Sargent as "a nonexistent society described in considerable detail and located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that reader lived" (188). Such a society is idealistic and programed to eliminate all inequalities and sufferings. The reverse of 'eutopia' is called 'dystopia or 'negative utopia'. The term 'dystopia' (from Greek δυσ- and τόπος) means "bad, abnormal, diseased" and was firstly used by John Stuart Mill in one of his parliamentary speeches from 1868 with the meaning 'too bad to be practicable'(Milner 827). As a literary form, dystopia emerged during the last century. This is a "a nonexistent society described in considerable detail and located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived" (188). Such a society is characterized by tyranny, oppression of all kinds, suffering and alienation. Eutopia and

1. The inventor of these terms, Thomas Moore, himself, emphasized the distinction between 'utopia' and 'eutopia'. He chose to name his imaginary island *Utopia* (a 'non-place') although the good society existing there could have also been called 'eutopia'.

dystopia do not find themselves in an antagonist relation; each one contains the seeds of the other. The third category in Sargent's typology is a hybrid utopia, known as "critical utopia," which should be perceived as "better than contemporary society but with difficult problems that the described society may or may not be able to solve and which takes a critical view of the Utopian genre" (188). Critical utopias reunites some of the characteristics presented by eutopia as well as dystopia, bringing forward a society which can be good but also bad, which offers advantages but also disadvantages. Differentiating critical utopias from other utopian works is quite difficult however, Tom Moylan highlights a few points that can be taken into account. First of all, these texts reject "Utopian as a blueprint while preserving it as a dream" (Moylan, *DI* 10). This means that although the idea of a better society is dismissed as unrealistic, there still remains an impulse or a longing for it. Secondly, critical utopias "dwell on the conflict between the original world and the Utopian society opposed to it so that the process of social change is more directly articulated" (Moylan, *SUS* 11). The fictional world described is in conflict with that of the author's as it exposes the ways in which society changes and draws attention to the fact that problems can get bigger just like a snowball falling down the hill. Finally, critical utopias focus on "the continuing presence of difference and imperfection within Utopian society itself and thus render a more recognizable and dynamic alternative" (Moylan, *SUS* 11). In other words, while the "imperfection" of society is accepted as a state of fact, there is also a pressure for making a "difference", a change which does not guarantee that things will be better or worse but which will mark social evolution. Critical utopias expose the limitations of the Utopian tradition and the fact that perceiving a place as being positive or negative is not sufficient. They bring together the polar opposites and pay a particular attention to the dynamic process by which a society collapses under its own weight and flaws while hoping to be reborn from its own ashes. They make the reader acknowledge the *difference* and *imperfection* of this world, by presenting a sequence of images. These can reflect the same place before and after a major event (a war, revolution, pandemic, apocalypse etc) or compare it with others. All good or virtuous things have their level of evil and viciousness, and vice versa.

MaddAddam and *The Hunger Games* are actually a combination of 'utopia' and 'dystopia'. They pack in both the image of a perfect society and its opposite, and we consider that a proper term to define them is 'critical utopia' or as Atwood says 'ustopia' (*OW* 86). The societies described in great detail by Margaret Atwood and Suzanne Collins, are characterised by veracity– a trait inherited from Sir Thomas More's 'Utopia'. However, they are not hidden or unknown but set in a familiar space, right within the former borders of the United States. Atwood keeps her country officially unnamed but offers plenty of clues, which indicate that this is actually a futuristic version of America. There are mentioned different places such as *Dallas, Seattle, New New York, Texas, California, San Francisco* and there are made numerous allusions to the American lifestyle, corporations and products. On the other hand, in Collins's trilogy, Katniss, the main character, says right from the beginning that her country "rose up out of the ashes of a place that was once called North America" (Collins *HG* 16). Additionally, she and talks about geographical regions such as the

Appalachian or the Rocky Mountains and her descriptions of the Districts make the readers think of different American places such as New York or Texas. Unlike Atwood, Collins gives her country an official name: Panem (Lat. "bread"). Obviously, this is a reference to the cynical political phrase "panem et circenses" (or "bread and games") that defined the ways in which the Roman emperors kept the masses content. Here, however, just like in *MaddAddam*, only the rich can enjoy comfort and entertainment, while the poor one being condemned to starvation and terrible punishments.

What motivated these two authors to choose such a setting? In Suzanne Collins's case, such an option does not really intrigue the reader. She is after all an American writer and she might have done that not necessarily out of an American impulse towards egocentricity (as some voice would say) but in order to offer her work a certain degree of authenticity. Additionally, she can provide an inside version of the problems Americans have to face nowadays:

issues like the vast discrepancy of wealth, the power of television and how it's used to influence our lives, the possibility that the government could use hunger as a weapon, and then first and foremost (…) the issue of war. (Hudson 2)

Margaret Atwood's decision, on the other hand, requires a more detailed explanation. Being a Canadian writer in search of her national identity and literary tradition, Atwood, just like other fellow authors, felt the need to explore her powerful neighbour, probably in an effort of 'knowing yourself by knowing the others'. When she chose the United States as a setting for the fanatic Republic of Gilead depicted in *The Handmaid's Tale* (1985), she motivated her gesture as follows: "The States are more extreme in everything [and] everyone watches the States to see what the country is doing and might be doing ten or fifteen years from now" (qted in Bloom,14). Atwood's reasons for choosing again the United States as a setting, can be discovered in *A Letter to America* published in "The Globe and Mail" on March 28, 2003 – the same year *Oryx and Crake* came out. The author was deeply aware of the fact that the collapse of the Unite States could trigger a terrifying domino effect: "We know perfectly well that if you [America] go down the plug-hole, we're going with you" (Atwood *LA* 3).

It is also important to underline the fact that the societies depicted by *MaddAddam* and *The Hunger Games* are set in "a future" that is very close and could be seen, according to Le Guin, as "half prediction and half satire" (qtd in Atwood *OW* 14). We stress "a future" rather than "the future", because just as Atwood claims: "the future is an unknown: from the moment now, an infinite number of roads lead away to <<the future>>, each heading in a different direction" (Atwood *OW* 14). Both authors claim that their choice for "a future" and not "the past" or another temporal dimension is motivated by their intention to explore numerous contemporary fears and show their catastrophic results. By doing so, the authors can sound a warning signal and hope that young readers "with the possibilities of the future waiting for [them], [might be] thinking about how to head these things" (Perlmutter 2).

The trilogies begin in medias res, the protagonists suffering because of the societies they are part of. In first novel of the *MaddAddam* trilogy, *Oryx and Crake*, Jimmy (alias Snowman) wakes up in a post-apocalyptic world, where the human race has been nearly erased by a lab-created pandemic and replaced by a genetically engineered species of humanoids, called Crakers. He is delusional and wanders among the ruins of the "world before the chaos" in search for food and booze. At the same time, in the *Year of the Flood*, Toby begins her day barricaded within a luxury spa where she has begun to grow a garden while her friend, Ren, trapped in the cubicle of a sex club facing an imminent asphyxiation. Finally, the last protagonist of the trilogy, Zeb, stays in hiding with some of the followers of the God's Gardeners, a veg cult, led by his brother, Adam One. Together they try to ensure their survival. At this point, the characters find themselves right in the middle of the action. On one hand, they offer information about their lives before the apocalypse and try to come to peace with their recollections and on the other hand they to cope up with the new events that are taking place.

In *The Hunger Games*, the protagonist-narrator, Katniss wakes up on the day of the reaping when Panem is preparing for the annual Hunger Games. This is a terrifying reality show where twenty four boys and girls raffled from the Districts have to hunt and kill each other. Just like the characters from *MaddAddam*, Katniss is also in the middle of the action. She oscillates between her earlier years spent in District 12 and the terrible events she had to go through, such as her father's death and starvation, and the present when she volunteers for the Hunger Games in order to take her sister's place.

The societies from *MaddAddam* and *The Hunger Games* present numerous similarities: economic discrepancy, social segregation, increased security measures, abusive policies, aggressive media, violence, terror. However, we do not find here the same nightmarish atmosphere from Orwell's *1984*, for instance. These societies are not 100% good or bad. At first glance, the Compounds and the Capitol may seem perfect places, real e/utopias while the Pleeblands and the Districts look terrifying, like a dystopia. Very soon, however, they prove to be complex and come with disadvantages as well as advantages just like those in real life.

The trilogies also follow up to a certain point the traditional narrative structure of the utopian texts and the protagonists travel around their countries presenting them to the readers. In *MaddAddam*, the Compounds and the Pleeblands are presented in great detail through retrospection and various perspectives. As usually happens in utopian works, characters have the chance to travel and compare places, offering important details and gradually constructing a clearer image of the things happening there. *Oryx and Crake*, is for instance, mostly dedicated to the exploration of the Compounds. This goal is reached following Snowman's flashbacks of a time when he was called Jimmy or Trikey accompanied by the explanations of an omniscient narrator. Growing up as a Compound brat, the protagonist reveals these places from a relatively advantageous position, taking everything for granted. In the second novel, *The Year of the Flood*, the description of the Compounds continues to be developed by Ren, a girl born there but raised in the Pleeblands among the members of the veg cult, named God's

Gardeners. Forced to go back to her previous life she finds the Compounds totally different than she expected them to be. Toby, also known as Eve Six, another protagonist of these novels, depicts the rich people and their habits while running the beauty salon, AnooYoo. Finally, the most intriguing discoveries involving the Compounds are made by Zeb in the last novel of the trilogy, *MaddAddam*. Working undercover, he digs out the weaknesses of their security systems, the dirty jobs of their highly important members and "robinhoods" precious information. Atwood's multiple perspective presentation of the Compounds offers the reader a complex image of these places; one which goes beyond their polished surface and exposes their inner cracks. Moreover, this narrative strategy proves that there is no single truth and that only by juxtaposing various opinions, the reader can get an elaborate and clearer understanding of the United States but also of the contemporary society as a whole.

In Suzanne Collins's *The Hunger Games*, the equivalents of the Compounds and the Pleeblands– the Capitol and the Districts– are presented only from the protagonist-narrator's perspective, Katniss, and consequently, all the details provided seem to be limited and subjective. As a tribute and later as a victor, Katniss, a teenage girl from District Twelve, is offered a tour of the country. On this occasion, she can take in a few aspects regarding the Capitol and all the other Districts, meet people and find out new information. However, she spends a lot of time comparing the things she encounters with those back home and this makes her too emotionally involved, critical and perhaps unreliable.

In *The Hunger Games*, the Capitol is the only major city in Panem and the power centre of its tyrannical government. From here, President Coriolanus Snow, a man who "goes beyond the obvious banality of an assumed human wickedness", rules the nation's twelve Districts with an iron fist (Arendt 125). Just like the Compounds, this is a confined place. However, instead of the high fortified walls with barbed wire, the Capitol is surrounded by a natural barrier, represented by the Rocky Mountains. This location makes it almost impenetrable and allows it to send planes and bombardiers targeting the Districts in case of war.

Going inside and outside the Capitol is also forbidden except for "officially sanctioned duties" (Collins *HG* 39). Based on special permits, officials from the centre, tributes or victors can travel by fancy high-speed trains that average 250 miles per hour and take their "breath away" (Collins *HG* 39). Security is maintained by the Peacekeepers (a sort of CorpSeCorps) who are well-trained soldiers mostly recruited from District 2 but also from the Capitol. Their presence seems not that intrusive here as in the Districts but inhabitants are constantly monitored through hidden cameras or microphones. Inside, the Capitol shares the splendour of the Compounds and astonishes its visitors with its grandeur. Katniss feels overwhelmed by the unexpected "magnificence of the glistening buildings in a rainbow of hues that tower into the air, the shiny cars that roll down the wide paved streets" and "the oddly dressed people with bizarre hair and painted faces who have never missed a meal" (Collins *HG* 57). It is, however, important to underline that Katniss is astonished by the things she sees here

as well as intrigued or outraged by the things she sees here especially because she keeps comparing them with her precarious conditions back home.

Capitol citizens, just like the Compounders, do enjoy luxury and an extravagant life but on a closer look their life style is not that lavish as Katniss imagines. Likewise, people here can enjoy all that they have as long as they obey their dictator. Getting to know the Capitol better, Katniss alternates between hate, excitement, fear but also pity and remorse. Just like Jimmy from Atwood's *MaddAddam*, Katniss enters the Capitol having numerous stereotypes regarding its inhabitants. For her, these people have bizarre looks and an affected accent. They are ignorant, snobbish, heartless and dangerous. Soon, after she gets to know them better she gets to admire people like Cinna, pity her Prep-team and most importantly discovers them in a new light realizing that the things she knew about them were not exactly true. These reverse images show that "the culture of classism" functions in both directions; the rich being also looked down upon by the poor (Lewis xxxix).

The Capitol shelters two places of great importance which require a special attention: The President's mansion, also known as the Presidential Palace, and the arena of the annual Hunger Games. Both of them appear along the three novels and can be seen as symbols of power. The first one, found in the City Circle, is by tradition, the home residence of the ruler of Panem. The mansion is impressive due to its size, luxury and devices meant to discourage intruders. Its role is not only to impress visitors with its "forty-foot ceiling has been transformed into the night sky," floating musicians and lavishing banquets (Collins *CF* 74),but also to raise President Snow to the status of a god. Consequently, we can speculate upon this and claim that his place can very well resemble the temple of Jupiter on Capitoline hill or even that of Zeus's home on the legendary Mount Olympus. The second location, on the other hand, is represented by the arena where the annual Hunger Games take place. Similar to the Roman amphitheatres which used to host gladiator fights, this construction reveals a combination of sophisticated technology, media strategies and a terrifying design. The Gamemakers transform it every year, building inside of it everything from a scorched desert, a frozen wasteland, a flooded area, to an open meadow or a tropical forest. Filled with traps, this is a place where children from the Districts have to hunt and kill each other during a televised competition meant to entertain the Capitol residents and punish the Districts.

The Presidential Palace and the Arena remind the reader again of the Latin dictum "panem et circenses" and reflect the power that the Capitol exercises over the citizens. It is interesting to note, however, that while they seem to offer a bountiful feast and an exciting form of entertainment for the privileged Capitol people, they in fact shelter a form of persecution for those living in the Districts who suffer from starvation and see their children being killed.

The Districts represent the *Pleeblands* of *The Hunger Games*. Numbered from one to twelve (or thirteenth before the Dark Days, a revolution which led to the readjustment of the country) these places are strictly divided and constantly monitored and terrorized by the Capitol.

Living in District 12, Katniss can provide a detailed and clear image of the place and its inner hierarchy: the poor miners live in dusty Seam, the merchants live in a better looking area and the winners of the Hunger Games move in a privileged part of the district, called the Victors' Village.

All Districts seem to be organized following the same pattern but as Katniss later discovers things are not really as she expects them to be. As a victor, she is offered a tour of the other Districts and the chance to compare them. Just like in *MaddAddam*, the Districts from *The Hunger Games* differ in organization and life style some of them being more privileged than others. Likewise, some of them are considered to be much more rebellious and thus submitted to more stringent security measures, while others appear to be loyal and much more laxly watched. However, none of the Districts can match the Capitol and only together can they oppose a certain resistance as had happened back in the Dark Days. Thus, interaction between these places is strictly forbidden. Unlike the Pleeblands which seemed to be "boundless" and "wide-open" (Atwood, *OC* 194), the Districts are surrounded by twenty-foot high electric fences. No one can leave them unless they are chosen as victors or they are working as officials representing the Capitol. Likewise, information is censured and the security forces, that is the Peacekeepers, constantly monitore and terrorize people.

Apart from the twelve Districts which surround the Capitol and are part of Panem, there is also a thirteenth one, which after the rebellion of the Dark Days was considered to be destroyed. However, this place, which mastered nuclear power and was the only one which could measure up to the Capitol, accepted to sign a treaty and to play dead while gaining its independence. In the last novel of the trilogy, *Mockingjay*, Katniss is kidnaped by a hovercraft and brought to District 13, where she is asked to play the leading role in a new rebellion against the Capitol.

As its surface was bombarded by the Capitol, during the Dark Days, District 13 has become an underground, self-reliant state. Designed to resist nuclear attacks, District 13 looks like a huge bunker with grey corridors and specially assigned cubicles for each family. While living in this district, Katniss claims that: "Something feels very wrong down here. It's more than the reinforced elevator, or the claustrophobia of being so far underground, or the caustic smell of antiseptic" (Collins, *MJ* 43). Life in District 13 is not that great as some of the refugees arriving there would have expected it to be. Though people have a clean shelter and are fed three times a day the control they are submitted to is more rigorous than that of the Capitol. In this sense, Katniss, who even begins to hate this place, confesses: "We know how to be hungry, but not how to be told how to handle what provisions we have. In some ways, District 13 is even more controlling than the Capitol" (Collins, *MJ* 43).

The protagonist of *The Hunger Games* finds out, just like those from *MaddAddam*, that each of the places she visits has its positive but also its negative sides. Institutions and power mechanisms can dominate their lives but it is still their choice if they want to continue or change their present situation.

The ending of both Atwood's and Collins's trilogies is also significant for our analysis. After a lab-created pandemic and a terrifying war which almost wipe out the population, the survivors struggle to reconstruct their world but the ending is neither a happy nor a sad one. In the first trilogy, the characters celebrate the birth of four new children but also mourn the loss of some of their dear friends, Zeb and Toby, and experience the threat of a new danger. More importantly, they write down their life stories and record the events they go through in an attempt to teach future generations about the "chaos" they have been through. Similarly, in the second one, a new President comes to power and Panem enjoys a peaceful time, people trying to rectify things. Katniss and her friends try to recover from the trauma and begin a new life, building houses, getting married and having children. Moreover, just like the characters from *MaddAddam,* they begin working on a book which contains the history of Panem as well as their personal memories. This way they can caution the new generations not to repeat the mistakes of the past. The final situation of the protagonists has definitely improved and yet, just like in real life no one knows for sure what is going to happen next. Things get worse but not hopeless. In short, both trilogies end up with a message or moral– change becoming the key word here.

Taking all into account, we conclude that *MaddAddam* and *The Hunger Games* cannot be seen as typical utopian works. They are not eutopias or dystopias, white and black but shades of grey. The societies depicted by them are not intended to be perfect as happened with Sir Thomas More's *Utopia* or Jonathan Swift's Houyhnhnms' land in *Gulliver's Travels* and do not preserve the same nightmarish atmosphere as in George Orwell's *1984* either. This makes them special and therefore suitable for a new category, namely 'critical utopia' or as Atwood says, 'ustopia'.

WORKS CITED

Primary Sources:

Atwood, Margaret. *MaddAddam*. London: Bloomsbury, 2013. Print.

……... *Oryx and Crake*. London: Bloomsbury, 2003. Print.

……..... *The Year of the Flood: A Novel*. London: Bloomsbury, 2009. Print.

Collins, Suzanne. *Catching Fire*. New York: Scholastic, 2009. Print.

……..... *Mokingjay*. New York: Scholastic, 2010. Print.

……..... *The Hunger Games*. New York: Scholastic, 2008. Print.

Secondary Sources:

Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1966. Print.

Atwood, Margaret. *In Other Worlds: Science Fiction and the Human Imagination*. London: Virago, 2011. Print.

Bloom, Harold. *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. Philadelphia: Chelsea House, 2001.

Cuddon, J. A., and Claire Preston. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford, UK: Blackwell, 1998. Print.

Hudson, Hannah Trierweiler. "Q&A with Hunger Games Author Suzanne Collins Scholastic.com." *Scholastic Teachers*. N.p., n.d. Web. 10 June 2015.

Milner, Andrew. "Changing the climate: The politics of dystopia." *Continuum 23* (2009): 827-838. Print.

Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky*. Boulder, Colorado: Westview Press, 2000.

…….. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen, 1986. Print.

Perlmutter, Sammy. "How Has 'Hunger Games' Author Suzanne Collins' Life Changed?" *The Huffington Post*. TheHuffingtonPost.com, 23 Sept. 2010. Web. 10 June 2015.

Sargent, Lyman Tower. *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2010. Print.

UNDERSTANDING METAPHORS IN CHILDREN'S LITERATURE

Maria Elena Gherdan
Assist. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: The paper will attempt to explore the process of decoding figurative language, seeking to shed some light on how children make sense of the metaphors that appear in different texts. Being at the root of creativity, metaphors are pervasive books for children, proving to be an essential aspect of cognition. Yet, many metaphors need specific strategies in understanding their meaning, and hence reduce the possibility of misunderstanding.

Key words: metaphor, children literature, cognition

Many words have both literal and metaphorical meanings, the literal or most basic sense being often rather different from the metaphorical one, the latter being used to refer to something else. Thousands of words are used metaphorically around us, not just in literary or poetic works, but also in everyday language. It is interesting to note that the metaphorical meanings of some words are so common in everyday interactions that most speakers no longer think of the literal sense of the word when it is used metaphorically. For instance, many words which refer to the concept 'health' are used metaphorically. Literally, *health* in relation to a human being means that someone is physically fit, and that they are not ill or likely to become ill. But, when the term is used metaphorically it may be related to the financial status of an organization, company or individual (*health of the company, healthy bank account, healthy growth/profit)*[1]

Metaphors are defined as a figure of speech that relates two disparate words or larger sentence elements to each other in terms of a similarity dimension or analogical relationship (cf. Aristotle, 1951). Traditionally, aspects of figurativeness – including idiomaticity and metaphor – have been associated with (and often restricted to) the study of literature. But as Lakoff and Johnson pointed out in their seminar work *Metaphors We Live By* (1980), the use of metaphor is not restricted to this kind of language, as people construct meaning in everyday interactions by using metaphors, conceptualising one reality in terms of another. They have discovered linguistics evidence that 'metaphor is pervasive in everyday language and thought' influencing the way people speak and think.

Cameron and Low (1999) also view metaphor more than a poetic device, as 'it is pervasive throughout everyday language […] structuring not only how we talk, but also how we think and act; metaphor is thus a matter of mind" (Cameron & Low 1999: 78) They analyse metaphors from a linguistic, conceptual and communicative point of view. Furthermore, metaphor is seen not an occasional foray into the world of figurative language, but the

[1] Collins Cobuild, English guides 7: Metaphor, London, 1995, p. 18

fundamental basis for everyday cognition. *In all aspects of life, ... we define our reality in terms of metaphors and then proceed to act on the basis of the metaphors. We draw inferences, set goals, make commitments, and execute plans, all on the basis of how we in part structure our experience, consciously and unconsciously, by means of metaphor.(*Lakoff & Johnson, 1980:158)

The power of a metaphor lies in the meaning it can create, which happens inside one's mind, being thus an individual experience. Since the basis of the similarity or analogy to which attention is called by the metaphor is not usually noticed, some tension is created in the comprehender of the metaphor who is forced to initiate a basis for relationship. Nevertheless, the commonality of words means that the well-understood meaning of one world can be associated with a concept that is less familiar in meaning or where new meaning needs to be created. Though metaphors are *representations*, in that they represent an idea, they are not the idea in itself.

In deciphering meaning of knew conceptual knowledge, metaphors are considered to 'bridge the gap' between the familiar and the as yet unfamiliar – a foundational principle of learning, a strategy valid for accessing not only literal but also scientific knowledge.[2]

For learners of a foreign language the ability to understand figurative language seems difficult from the perspectives of both comprehension and production, being considered almost exclusively characteristic of advanced learners, thus only more competent users of the foreign language can fully understand figurative language. Examples of idiomatic phrases are sometimes included in low lever course-books, only to be presented as exceptions to rules, in the form of phrases to be learned by heart, or fixed expressions which fit specific contexts. It is customary that 'intensive work on the figurative use of language is left to courses on literature, and metaphor especially is tackled through the presentation of literary texts' (Ponterotto, 1994). It becomes clear that such standard approaches to language learning and meaning which consider figurative language peripheral and deviant phenomenon, governed by other rules, different from those that apply to literal language (Levorato&Cacciari, 1995) do not benefit the learner at all in decoding figurative levels of language that are far less distinguishable than previously thought.(Ortony, 1979).

How do then children – younger learners of a foreign language – acquire competence in the area of figurative language and make sense of idiomatic expressions, metaphors and the like? It has been said the humans frame the new knowledge within a familiar landscape, relating thus the novel knowledge to the something more familiar which constitutes the foundational characteristic of learning, building on already acquired knowledge.

Many aspects of figurative language seem to present difficulty for learners, as the mechanisms of decoding the message and grasp its meaning are considered characteristics of advanced stages of language competence. Though some standard approaches to language and meaning consider figurative language a sort of deviation from the rules that apply to literal language, recently some studies investigated the way in which children acquire idioms (Cacciari&Levorato, 1989, Gibbs, 1991) and how they make sense of nonliteral meaning of expressions (Ackerman, 1982, Prinz, 1983). The findings show that figurative language

[2] See Cameron's (2002) example of 'ozon layer'

acquisition follows the same pattern(s) required for literal language as "literal and figurative language not only coexist in discourse, but, more than an all-or-none phenomenon, can be considered as endpoints of a continuum that includes polysemy, indirect speech acts, novel compounds, and so fourth" (Levorato&Cacciari, 1995). Moreover, studies carried out with young learners of English as a foreign language (Piquer-Píriz, 2008, 2010) have pointed out that children are able to think about foreign language forms metaphorically from an early age, which provides learners with an opportunity to expand the semantic possibilities of the familiar words, as applied cognitive linguists have proposed in relation to older learners (Boers & Lindstromberg 2008).

Accepting the above premises, that is, if we admit that figurativeness is a common place in language, then children's natural ability in what concerns metaphorical reasoning could be exploited in the foreign language classroom to help young learners expand their linguistic knowledge. Metaphors and idioms should not be postponed or reserved for later stages of learning a language, but be integrated into the course from the very beginning as figurative reasoning and language use are continua in a person's life (Piquer Píriz, 2011), and, in early stages, may be instrumental in developing children's linguistic system (Clark, 1993).

Context facilitates the interpretation of figurative expressions, providing the semantic information necessary to comprehend the figurative sense appropriate to the situation. Johnson (2006) suggests that discussing, for instance, idioms in the context of what they read allows English language learners to use the context of the whole story to support the meaning of the phrase. In this line, *Amelia Bedelia* books are excellent examples of texts to be used with children learning English as a foreign language, as these books contain many examples of figurative and literal meaning.

Amelia Bedelia – a literal, now iconic, book character – is a childish maid, hired by Rogers family. She is given a list of chores to do which she interprets literally, not understanding the vernacular used by the Rogers. Thus, she "dresses the chicken" in tiny clothes, "drawing the drapes" on a piece of paper, dusts the furniture (instead of un-dusting it), and "puts the lights out" by hanging them on the clothesline, among other things. Besides the fact that Amelia Bedelia's blunders are good examples for young students who can successfully interpret the figurative meaning behind most idioms, by realising that sometimes words might have double meaning, they also represent authentic idiomatic language (e.g to keep an eye on the cat). The books contain sketchy illustrations to help readers in better understanding the puns, the dual meanings of words, and how misinterpretations of intended meaning can create conflict. Classroom activities based on such readers are seen to extend learners' awareness not only in grammar or vocabulary, but also in more problematic areas of linguistics as they target competence in semantics and pragmatics. Giambo and Szecsi (2006) suggest that language teachers can create a linguistic centres where students practice identifying and categorizing homophones and homographs with the illustrations from the *Amelia Bedelia* books. The *Amelia Bedelia* books represent authentic materials to teach young learners the vocabulary, figurative language, idioms and metaphors because the language used in these materials attach new meanings to the words and put them in context, where the character, Amelia Bedelia does not. Exposing learners from an early age to figurative forms will foster creativity and will enrich

their expression of meanings, while they will be able to transfer some competence with metaphor, mostly in comprehension where conceptual metaphors may work across languages.

Being aware that the essence of language lies not only in form or structure as emphasized by old style grammarians, but also in language use as proposed by semantics and pragmatics, teachers can help the learners in understanding of how the meaning is constructed, to decipher the idiomaticity and metaphoricity of language. It is thus possible that metaphoric processes that function quite early in the child's life contribute to learners linguistic development. Evidence of nascent metaphoric competence in young children attests to the possible contribution of metaphor not only to the extension of vocabulary but to the growing mastery of reality.

REFERENCES:

Ackerman, B.P. (1995) "On comprehending idioms: Do children get the picture?" Journal of Experimental Child Psychology, 33 439-454

Aristotle,(1951) Poetics, S. Butcher (Ed.), Aristotle's theory of poetry and fine art, Dover, New York

Boers, F. & Lindstromberg, S. (2008). How cognitive linguistics can foster effective vocabulary teaching. In F. Boers & S. Lindstromberg (Eds.), Cognitive Linguistic Approaches to Teaching Vocabulary and Phraseology (1–61). Berlin & New York: Mouton de Gruyter.

Cacciari, C. & Levorato, M.C. (1989). How children understand idioms in discourse. Journal of Child Language16: 387–405.

Cameron, L. & G. Low (eds). (1999). *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge Applied Linguistics Series, Cambridge University Press.

Cameron, Lynne.(2002) Metaphors in the Learning of Science: A Discourse Focus. British Educational Research Journal 28.5: 673–688.

Clark, E.V. (1993). The lexicon in acquisition. Cambridge: Cambridge University Press.

Collins Cobuild,(1995) English guides 7: Metaphor, London, 1995

Giambo, D., & Szecsi, T. (2006). Opening up to the issues: Preparing preservice teachers to work effectively with English language learners. Childhood Education, 82(2), 107-110

Gibbs, R.W. (1991). Semantic analyzability in children's understanding of idioms. Journal of Speech and Hearing Research34: 613–620

Johnson, P. (2006). One child at a time: Making the most of your time with struggling readers, K-6. Portland, ME: Stenhouse Publishers

Lakoff, G., Johnson, M. (1980) Metphors We Live By Chicago: Chicago University Press

Levorato, M.C. & Cacciari, C., (1995)"The effects of Different Tasks on the Comprehension and Production of Idioms in Children". Journal of Experimental Child Psychology, 60:261-283.

Ortony, A. (Ed.). (1979). Metaphor and thought. New York: Cambridge University Press.

Parish, P, Parish H, Amelia Bedelia books available at http://www.harpercollinschildrens.com/kids/gamesandcontests/features/amelia/

Piquer-Píriz, A. (2008). Reasoning figuratively in early EFL: Some implications for thedevelopment of vocabulary. In F. Boers & S. Lindstromberg (Eds.),Cognitive Linguistic Approaches to Teaching Vocabulary and Phraseology (219–240). Berlin & New York:Mouton de Gruyter.

Piquer-Píriz, A. (2010). Can people be cold and warm? Developing understanding of somefigurative meanings of temperature terms in early EFL. In G. Low, Z. Todd, A. Deignan &L. Cameron (Eds.), Researching and Applying Metaphor in the Real World (21 33).Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

Piquer-Píriz, A. (2011). Figurative language at the early stages of EFL: Are trainee Primary School teachers aware of its importance? International Journal of Innovation and Leadership on the Teaching of Humanities 1.1 (2011) 80-98

Ponterotto, D. (1994) Metaphors we can learn by, ELT Forum, 32 (3):2-8.

Prinz P.M (1983) The development of idiomatic meaning in children. Language and Speech 26(3): 263-272

CHRISTIAN MYTH METAMORPHOSES IN JEAN PAUL SARTRE'S WORKS

Constanța Niță, Senior Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract: Jean-Paul Sartre employs the Christian myth of Nativity by moulding it in a myth of liberty as well as in a support for his existentialist philosophy. The essential conflict of Sartre's play „Bariona ou le Fils du Tonnerre" ("Bariona or the Son of Thunder") is launched and unfolds itself within the existentialist frame of engaging the hero's conscience. In this occurrence, it embroils the very irreconcilable two terms of customary morality: the Evil and the Good. This profound manichaeism reigns over the text drawing an ampler structure which leans on pairs of opposing concepts. Thus, the Evil engenders: the angst, the despair, the revolt, the crime project (against the Messiah) or of collective suicide (in a word the religion of "nothingness") whilst the Good drags in: the lucid acceptance of suffering, the responsibility, the fight, the faith, the hope, the joy.

*Key words**:** the Christian myth vs Sartre's religion of nothingness; the being and non-being; mystification, demystification; l'en- soi & le pour- soi; spokesman for ideology.*

J.-P.Sartre: an artisan of dramatic myths. There is an essential trait of the writers defending a cause (be it ethical, political, social) which may be encountered in the writings of Jean-Paul Sartre (1905-1980) more than in the case of any writer of the kind: Sartre's oeuvre has a permanent link to its own commentary. In the aftermath of World War Two, Sartre, this «directeur de consciences», or «intellectuel total», this «polygraphe de génie» (D' Ormesson, 1997: 301), has much to say in the development of theatre but also as a commentator of his own works. Michel Contat and Michel Rybalka have gathered Sartre's texts in two volumes, namely: *Les Écrits de Sartre* (1970) and *J.P.Sartre : Un théâtre de situations* (1973). These works are an excellent instrument of research for those who study in depth Sartre's writings.

Since Sartre is indeed a founder of the French existentialism, the rubric of 'existentialist' might mean for Sartre's reception something already there, beforehand. The critical inertia might have acted as a kind of 'fatality' in Sartre's case. But, again, it is the critical exegesis the very side that unanimously figured out in his drama the features of a theatre of ideas openly engaged in defending causes, hence a polemical one. Because Sartre`s theatrical project aims a total de-mystification, an ideological de-mystification and an aesthetical demystification. Sartre even uses the words mystification and de-mystification as he would take into account the paradox on which the theatrical spectacle is based. Aware of this paradox, Sartre claims that all de-mystification should be, in a way, "mystifying", a kind of "countermystification": «Je crois, moi, profondément, que toute démystification doit être, en un sens, mystifiante. Ou plutôt que, devant une foule en partie mystifiée, on ne peut se confier aux seules

réactions critiques de cette foule. Il faut lui fournir une contre-mystification. Et pour cela, le théâtre ne doit se priver d' aucune des sorcelleries du théâtre». (J.P.Sartre, in: M. Contat & M. Rybalka, 1970 : 77).

According to Sartre, theatre should not be a philosophic vehicle since it is impossible for it to express philosophy as a totality. On the contrary, theatre needs a formula which allows it to remain theatrical, while it can reconcile the rapport of theater with ideology. This formula is no other than **the myth.** The myth is one of the cornerstones of Sartre's thinking on theatre. The text of a conference delivered by Sartre in New York is particularly revealing. It is entitled "Forging the myths". It defines a theatrical formula which must underpin itself with "myths that everyone can understand and feel deeply": «des mythes que chacun puisse comprendre et ressentir profondément». However, in order to have the quality of myth, a play must transgress the banality of contingency. It must project within the audience an enhanced and enriched image of their own suffering:«projeter au public une image agrandie et enrichie de ses propres souffrances». In order to illustrate what he means by saying "mythical play", Sartre takes as an example Camus' play "Misunderstanding", *Le Malentendu.*

Forging the myths (hence Sartre as a "forgeur" - an artisan - of dramatic myths) signifies not only contesting symbolic and symbolist theatre (qualified by Sartre as childish, «enfantillage») but also considering the theatre performance as a ritual ceremony, unique and irreplaceable. Sartre admitted that this thought would haunt him after his play unique of its kind, ***Bariona ou le Fils du Tonnerre*** (1940) : «À cette occasion, comme je m' adressais à mes camarades par- dessus les feux de la rampe, leur parlant de leur condition de prisonniers, quand je les vis soudain si remarquablement silencieux et attentifs, je compris ce que le théâtre devrait être : un grand phénomène collectif et religieux».(J.P.Sartre, in : M. Contat & M. Rybalka, 1970 : 62).

But, forging the myths, in this circumstance, signifies finding a style of his own, able to banish all familiarity and to install a distance between the work and its public. The idea that the mythical form of the spectacle must appropriate an adequate style came to light in one of the primary texts by Sartre on theatre, namely *Le style dramatique,* dating from 1944. The ideal style is the one that can align or even ally the simplicity of everyday language with the distinction, the dignity of solemn language and tenderness, at the same time, of the great tragedies, where the word must not get out its magic, primitive and sacred role: «la dignité du langage sombre et tendu des grandes tragédies, où le **mot** en aucun cas ne doit sortir de son rôle magique, primitif et sacré».(J.P.Sartre, in: M. Contat & M. Rybalka, 1970: 34). Creating an austere theatre, moral, mythic and ritual seems to be, in sum, the fundamental exigency of Sartre's reflection on the theatre. He imposed this exigency even since his first theatrical experience, namely *Bariona ou le Fils du tonnerre (Bariona or the Son of Thunder).*

The myth of Nativity and the existentialist bias. In an interview collected by M.Contat & M.Rybalka (1970), Sartre asserted having written Bariona in 1940 when he was a prisoner of war, a in a stalag in Treves (Trier). His purpose was to enliven the resistance of his companions of captivity against the Germans. «Pour moi, l' important dans cette expérience était que, prisonnier, j' allais pouvoir m' adresser aux autres prisonniers et

évoquer nos problèmes communs. Le texte était plein d' allusions à la situation du moment, parfaitement claires pour chacun de nous. L' envoyé de Rome à Jérusalem, dans nos esprits, c' était l' Allemand. Nos gardiens y virent l'Anglais dans les colonies.» (J.P.Sartre, in : M. Contat & M. Rybalka, 1970 : 373 - 374).

The author states unequivocally the political pretext that has inspired him, but he reveals a new meaning, a philosophical one, that he wants to confer to the myth of the Incarnation. He said that others might have thought that he was going through a spiritual crisis, if he chose to write a mystery. It was not the case. Nativity was the subject able to unite Christians and non-believers, alike. Sartre expressed *existentialist* beliefs in denying Bariona the right to commit suicide and in designating him for the fight. «À me voir écrire *un mystère,* certains ont pu croire que je traversais une crise spirituelle. Non ! Un même refus du nazisme me liait aux prêtres prisonniers dans le camp. **La Nativité** m' avait paru le sujet capable de réaliser l' union la plus large des chrétiens et des incroyants. Mais j' exprimais des idées *existentialistes* en refusant à Bariona le droit de se suicider et en le décidant à combattre».(J.P.Sartre, 1973 : 221).

The first experience of Sartre as a dramatist borrows from the Christian myth the narrative model. This model is to be altered by the author who converses it in accordance with the message he wants to send. Thus the myth becomes the pre-text of a meta-text. The conflict invented by Sartre within the mythical fable and the oppositions caused by the conflict aim to illustrate the germs of a philosophical system which is to mature in the following years, once with the apparition of the work *L'**Être** et le **Néant,*** in 1943, where Sartre presents the doctrine of atheistic existentialism. This conflict is based on a series of oppositions. Thus Bariona is opposed to Balthasar, one of the Magi, preacher of the new religion of Christ. Bariona is opposed even to his own wife, Sarah, and even to the collective character represented by people of Béthaur. This conflict opposes Bariona to the social order represented by Lélius, the administrator of occupied Judea, the conflict opposes him to Herod, the infanticide king. Not in the last, the conflict is between Bariona and God.

But the basic conflict of the play engages and unfolds in terms of the consciousness of the hero. Here it entertains two of the irreconcilable terms of morality: The Good and the Evil. Or, it is particularly this opposition the one that governs in the text an ampler structure. It responds to a pair of opposing terms, as on the side of the Evil the following are aligned: the angst, the despair, the rebellion, the project of crime (against the Messiah), the collective suicide, the religion of nothingness. On the side of the Good the following are aligned: the lucid acceptance of suffering, the responsibility, the fight, the combat, the faith, the hope, the joy. This manichaeism opposes, at the end, the man of ancient Law, The son of Thunder that Bariona used to be, to the man of the new Law, the first disciple of Christ that Bariona will become. The Sartrean hero exceeds this fundamental opposition. He aligns himself on the side of the good, his freedom is supposed to be his supreme authority. It is because of this freedom that the hero succeeds in annihilating the Evil. He thus engages in action under the auspices of the Good. While he was on the side of the Evil, his freedom retained him into anguish, despair, solitude. **Bariona**: «Mes compagnons, refermez vos coeurs sur votre peine, serrez fort, serrez dur, car la dignité de l' homme est dans son désespoir !» (J.P.Sartre, in : M.Contat

& M. Rybalka, 1970: p. 580). Or : «Pour souffrir, pour mourir, on est toujours seul...» (p. 581). This is the way in which Bariona tries to persuade his villagers about the necessity of a collective suicide, as a sole act of protest possible against the authority of the Romans: **Bariona :**«Nous ne voulons plus perpétuer la vie, ni prolonger les souffrances de notre race. Nous n' engendrerons plus, nous consommerons notre vie dans la méditation du mal, de l' injustice, de la souffrance...» (p. 580). He finds an extraordinary occasion to preach a new religion, that of nothingness, of annihilation, of «néant».

Bariona: «Je souhaite que notre exemple soit publié partout en Judée et qu' il soit à l' origine d'une nouvelle religion, la religion du néant"». (p. 581). His rebellion, in the name of this freedom - on the side of the Evil - gets sometimes imprinted with satanic accents:

Bariona : «Faire un enfant c'est approuver la Création du fond du coeur» (p. 584). In existentialist terms, this infant (the very one that his wife, Sarah, is expecting, being pregnant) will be too much for the world. Just the same as „l' être- en- soi" would be too much for eternity(J.P.Sartre, 1943 : 34). **Bariona :** «Femme, cet enfant que tu veux faire naître c' est comme une nouvelle édition du monde (...) Tu vas recréer le monde, il va se former comme une croûte épaisse et noire autour d' une petite conscience scandalisée [„le pour- soi"- our note] qui demeurera là, prisonniere, au milieu de la croûte [„l' en-soi"]comme une larme"» (p.584). Similarly to another Roquentin, the protagonist of "The Nausea", *La Nausée*, he will sense the immense hostility of the world: **Bariona :** «Le monde n' est qu' une chute interminable et molle» (p. 579) inspiring him a metaphysical horror: «L' existence est une lèpre affreuse qui nous ronge tous et nos parents ont été coupables...»(p. 585).

It is easy to recognize in this discourse a certain brutality, even cruelty, specific to Sartrean language in front of excessive contingencies of the world, before the opacity and the gratuity of *l'en-soi* which has engulfed conscience. Another character, Balthasar, one of the Magi, subscribes to this: **Balthasar :** «Tu vois cet homme- ci, tout alourdi par sa chair, enraciné sur la place par ses deux pieds et tu dis, étendant la main pour le toucher : Il est là !»(p.604).

Sartre wants his character to be fully responsible for his acts, regardless on whose side they are, be it of the Good or of the Evil. But, although free, he does not prove to be equal to himself, he becomes his own negation. **Bariona:**«Et si **je veux** être un homme de mauvaise volonté ? La mauvaise volonté ! Contre les dieux, contre les hommes, contre le monde ! J' ai cuirassé mon coeur d'une triple cuirasse"».(p. 599) But this rebellious, satanic hero («**Je veux** me dresser contre le ciel et je mourrai seul et irrécon-cilié...») (p. 599)becomes a disciple of Christ. Thus the character allies himself with Hope and Joy, on the side of the Good. Even his atheism is only a quest for God because, although he seems to act as if God did not exist: « L' Éternel m' aurait- Il montré Sa face entre les nuages, et je refuserais encore de L' entendre»(p. 599), he still watches for every sign from Him. **Bariona :** «Alors qu' Il fasse un signe à son serviteur ! Mais qu' Il se hâte, qu' Il m' envoie ses anges avant l' aube ! Car mon cœur est las de L' attendre et l' on ne se déprend pas aisément du désespoir quand on y a goûté une fois !» (p. 586).

It seems that he searches in transcendence a certitude that the material world, the „l'en-soi", by its opacity, is unable to offer him: **Bariona :**«Le monde n' est qu' une motte de terre qui n' en finit pas de tomber»(p. 579). Likewise : «Ma sagesse me dit : la vie est une défaite, personne n' est victorieux et tout le monde est vaincu !»(p. 580). Just like another Hamlet, face to face with existential nothingness, he despairs to grasp the being though non-being, *le non- être,* or as Sartre expressed it in *L' Être et le Néant :*«La réalité humaine surgit comme l' émergence de *l' être* dans *le non- être*» (J.P.Sartre, 1943 : 53).

After the transformations operated by the author in the statute of his character, the latter changes everything by remaining free, as he always keeps his freedom unaltered and he keeps responsibility for his choice, should he be located on one side or another. **Bariona :**«Car **je suis libre,** et contre un homme libre, Dieu lui- même ne peut rien... Il ne peut rien contre **la liberté** de l' homme !» (599). He is free at the beginning of the play when in his satanic project it wants to compete with God. He is free even when he is abandoned by everyone and ravaged by sadness, he stands alone« au seuil de leur joie comme un hibou qui cligne de l' oeil"(p. 623). He intercepts on this occasion the project of his freedom: «Je serai libre, libre..Libre contre Dieu et pour Dieu, contre moi- même et pour moi- mème... Ah, comme il est dur !» (p. 627).

He will be "free and light" at the end of the play when, before the Nativity scene, he receives a revelation : the birth of a child does not necessarily mean "an acceleration of the existential entropy" . He passes on the side of the new religion, the side of the world that has found its beginning: "Raise our child" he says now to his wife, Sarah. «Je déborde de joie, comme une coupe trop pleine. Je suis libre, je tient mon destin entre mes mains. Je marche contre les soldats d' Hérode et Dieu marche à mon côté. Je suis léger, Sarah, ah, si tu savais comme je suis léger ! O, Joie, Joie ! Pleurs de joie !» (p. 632)

But this latter time Bariona is no longer alone, prey of an abstract freedom, because he assumed to give a sense to this freedom, he understood to fill it up by engaging in *an act,* in a social action. He has no other choice but to start a war against the Roman occupant. Bariona finds a way out of the conflict that took place in his conscience both defeated, as a man of the ancient Law, and winner, as a first disciple of Christ.

The new Bariona contests his previous revolt, which becomes, by this very negation, useless, meaningless, like a philosophical premise doomed to be denied. However, this negation proves its efficiency. It allows the hero to return among his villagers, to re-become their leader and to accomplish a mission that shall resonate in the eternity : to save the Holy Family against the soldiers of Herod.

Through this oscillation between two antagonistic attitudes (the satanic insurgence, the safe guarder of the Holy Family), the hero loses his consistence manifested in the beginning, even his authority and credibility. One of the villagers launches this reproach: «Tu étais le chef, alors... Aujourd' hui tu n' es plus rien... Laisse-moi, tu nous as trompés !» (p. 605).

It is Sartre, who, in his theatre project and philosophical project, used his characters to be the vehicle of his metaphysical ideas. He was thus compelled to empty the heroes of their message, to reduce them to a void so that he could refill them with a new message. Philosophically speaking, it is the negation of another negation. Bariona, among Sartre's

dramatic characters, is the first one to enact the very concepts of Sartre's philosophic system : le pour-soi. He is the character always in the quest of his essence : «*en avant, en arrière* de *soi, jamais soi*"», since we know that „«*son existence précède l'essence*.» (J.P.Sartre, 1943 : 185).

A theatrical aesthetics *in nuce*. Bariona embodies the very condition of the Sartrean dramatic character, as it had been conceived in Sartre's writings on theatre. He is no longer a "character" of the predetermined conditions of traditional theatre. He is nothing else than a possibility of choice, he is in any moment what he has chosen to be. He updates, with his limits, the author's intention to present on the stage man in front of his acts. But he is also inauthentic as his acts do not at all happen on stage. He accomplishes neither his project in the service of the Evil (the collective suicide, murder, annihilation), nor his service on the side of the Good, as a soldier of Christ. He leaves us with the promise that his actions will extend beyond the stage, in myth and history.

There is an episodic character in the play, apparently an insignificant one, namely *Le Montreur d'images*. Just like Balthasar, but in another sense, he embodies the writer as his role is purely discursive, irrespectively to relate and to describe, without engaging for all that in the action. He makes comments on the images that constitute the décor of the play, this very fact being a new pretext to place the fable on mythical coordinates. He comments what is behind the scenes and accompanies his descriptions with an ironic commentary which prevents the lector or the spectator to be completely smitten by the fictitious drama. He undertakes many allusions to the contemporary world and the political situation of the moment. By its irony, he induces "the distance" (that Sartre had postulated in theory in his writings on theatre).

This distance insinuates between the work and the public due to the act of dispelling the theatrical illusion. It reminds us without respite that the world in the theatre is even more real than the real: «que l' on est au théâtre, alors que l'on aimerait se sentir transporter dans un autre monde, encore plus réel que le nôtre».(Pavis, P., 1987 : p. 397). This character is uninvolved in the action, therefore he also keeps himself at a distance from the dramatic action, as in the following example: **Le Montreur d' images :** «Vous pourrez regarder, pendant que je raconte, les images qui sont derrière moi : elles vous aideront à vous représenter les choses comme elles étaient...»(p. 565) Or:« Béthaur est un village de huit cents habitants, situé à vingt –cinq lieues de Bethléem... Celui qui sait lire pourra, rentré chez lui, le retrouver sur une carte....»(p. 567). He has the role of demystifying the drama through his demystifying intrusions.

But this role is twofold subversive, since the author has conferred to it not only an esthetic intention, but also an ideological mission, that of desecrating the Christian Myth. In this regard, the blindness is highly significant. From the very first moment it seems more than strange, even absurd for somebody whose role is *sine qua non* related to the visual sense to imply blindness. Allegorically, his blindness could be in reference to responding to God's incarnation. It could be an author's trick to convey in the text his atheism, his loss of Christian faith.

He even said at the beginning that he was blinded by accident and then he said that he is blind only to the images that are the icon of divine incarnation myth. Just like Balthasar – on

an ideological level - he represents the allegorical hypostasis of an atheist author, therefore blind to Christian faith. He does not involve his conscience. Through this alienation and through his ironic discourse, the character safeguards the degradation and the desecration of the Christian myth. This character also shows his refusal of supernatural in the fact that God is "this man" and his angel is identified with the devil.

Balthasar reinforces two contrary tendencies, an alternation of an objective discourse (abstract, metaphysical) and a subjective discourse(poetical, imaginary, metaphorical). **Balthasar :**«Christ est venu t' apprendre que tu es responsable envers toi- même de ta souffrance» (p. 625). On the other hand, the poet has his turn to the metaphorical use of language. **Balthasar :**«Mais il y a autour de toi cette belle nuit d' encre et il y a ces chants dans l' étable et il y a ce beau froid sec et dur, impitoyable comme une vertu et tout cela t' appartient. Elle t' attend, cette belle nuit gonflée de ténèbres et que des feux traversent comme des poissons fendant la mer. Elle t' attend au bord de la route, timidement et tendrement, car le Christ est venu pour te la donner»(p. 625).

One gets this way to see the gap between the Sartre's option for a free character who is being created in the every moment of the action, and the author's necessity to convey a clear ideological message, which leads to the character's "enslavement" for the author's ideological project. Sartre also reveals the creator struggling with his contradictions. On the one hand, he wants to "forge a myth", demystifying it. On the other hand, he wants to communicate an extra-literary message, and ideological and philosophical one. He attempts to reach the univocity of this type of ideological message by using poetical words, by their nature ambiguous and plural in meanings. In this approach, **the philosopher** works with **the poet** - the sensitive being who use the creative and magical power of the word that generally escape the thinker. Moreover, this fascination with the words, due to their elusive "mystery" remains a constant throughout Sartre's literary creation, since *Nausea* (1938) until the autobiographical work *The Words* (1964). In *Nausea*, for example, Sartre masterfully showed the impossibility of thinking to attach itself to words, impossibility which generates the wave, dizziness, and finally, the excruciating, existentialist nausea.

If in other plays by Sartre the poetry of language disappears in front of the idea, *Bariona* is certainly the most preferred as it makes the most of the great lyrical resources of the word. The text of this play valorizes the synesthesic force of the words, which makes us think of the *correspondences* of Baudelaire or of the lesson of Jean Giraudoux. **Le Passant :** «Je marchais dans le noir sur la route dure et stérile et je croyais traverser un jardin plein de fleurs énormes et chauffées par le soleil en fin d'après-midi, quand elles nous lâchent au nez tout leur parfum»(p.587). **Caïphe :** «Mes narines débordent d' une odeur énorme et suave, le parfum m' engloutit comme la mer. C' est un parfum qui palpite, qui frôle... une suavité géante qui fuse à travers ma peau jusqu' à mon cœur... J' étouffe, je suis noyé de parfum...»(p.592).

This efflorescence of poetic images, the landscapes associating unexpectedly spring to the Birth of Christ suggests symbolically the marriage of Heaven and Earth at the Advent of the Messiah, and the deep intuition of a mystery in nature resulting in the installation of Good in the middle of Evil.

Mythical and poetic at the same time, this theater also defends the rights of poetry and mythical fable coming from elsewhere to become fused, for it is to the poetry that myth - subjected to an invention and a perpetual invention - owes its quality and capacity to endure, and it is the myth to whom the theater of poetry owes its undeniable weight of universality.

There is a will constantly retraceable through all authors between the wars, interwar authors and to Sartre as well, namely that of modernizing the myths, of treating them with solemnity and without the troubles of anachronisms, and desecrating them on purpose. But the reanimations applied to myths arrive even at situating the mythical fable under paradoxical coordinates. Jean-Paul Sartre employs the Christian myth of Nativity by moulding it in a myth of liberty as well as in a support for his existentialist philosophy.

That is why Jean-Paul Sartre, "the last of the Mohicans" as D'Ormesson put it (:301) in contemporary critical consciousness remains "alive, accessible, attractive, being animated by a great ironic style that could be closer to that of Voltaire, but a Voltaire who would have also been able to write pages like Rousseau" (Jacques Lecarme, 2000: p. 719 translation mine). Right now, after 35 years since his death, Sartre continues to fascinate readers and researchers.

References:

Albouy, Pierre (2005). *Mythes et mythologies dans la littérature française.* (2-e édition), Paris: Armand Colin.

Contat, Michel & Rybalka, Michel (1970). *Les Écrits de Sartre. (Chronologie, bibliographie commentée).* Paris : Gallimard.

D' Ormesson, Jean (1997).*Une autre histoire de la littérature française.* Tome 2 (*Sartre : Le dernier des Mohicans).* Paris : Nil Éditions.

Demougin, Jacques (sous la direction de) (1988). *Dictionnaire de la Littérature française et francophone.* Tome 3. Paris : Librairie Larousse.

Eliade, Mircea (1975). *Aspects du Mythe.* Paris : Gallimard.

Helbo, A.; Johansen, J.D.; Pavis, P.; Ubersfeld, A..(1987) *Théâtre. Modes d' approche.* Bruxelles : Éditions Labor.

L' École Biblique de Jérusalem (sous la direction de) (1975). *La Bible de Jérusalem.* Paris : Éditions du Cerf. Desclée de Brouwer.

Lecarme, Jacques (2000). *J.P.Sartre (* in : *Dictionnaire de la littérature française. XX- e siècle).* Paris : Encyclopaedia Universalis & Albin Michel.

Pavis, Patrice (1987). *Dictionnaire du Théâtre.* Paris : Messidor. Éditions Sociales.

Sartre, Jean - Paul (1943). *L' Être et le Néant.* Paris : Gallimard.

Sartre, Jean - Paul (1970) *Bariona ou le Fils du Tonnerre* (in Contat, M.& Rybalka, M. (1970) *Les Écrits de Sartre.* Paris : Gallimard (p. 565 – 633).

Sartre, Jean - Paul (1973). *Un Théâtre de situations. (Textes choisis et présentés par M. Contat & M. Rybalka).* Paris : Gallimard.

Vodă - Căpuşan, Maria (1976). Teatru şi Mit. Cluj- Napoca :Editura Dacia.
Vodă - Căpuşan, Maria (1980). *Dramatis personae.* Cluj- Napoca : Editura Dacia.

SNOW AS AN OPENING TO HIDDEN REALITIES IN THE WORKS OF PETER HØEG AND GABRIEL CHIFU

Dana Sala
Assoc. Prof., PhD, University of Oradea

Abstract: The present paper analyzes two contemporary novels where the theme of snow is contrasted with the theme of evil:"Miss Smilla's Feeling for Snow" by Peter Høeg (1992), irrespectively "Visul copilului care păşeşte pe zăpadă fără să lase urme" by Gabriel Chifu (2004). The two little boys, Isaiah, irrespectively Veniamin, who leave traces irrespectively non-traces on the snow, are dead from the very onset of the plot as if they could not witness more of the evil conquering bit by bit the worlds in which they used to live. Their deaths threaten the survival of innocence in the world. Treachery is put into practice in both novels in its most insidious forms. Yet the very existence of the two little boys casts hope on those who keep on loving (them). The snow is both a revealer of past crimes (or future crimes in the latter novel) but also an opening to other dimensions of reality. In Peter Høeg' s novel snow means the continuity of Smilla's perceived self, the quest for truth and the quest for love. In Gabriel Chifu's novel snow is the opening to the realm of invisibleness and to a supernatural dimension of reality.

Keywords: contemporary fiction; identity quest; theme of snow; destroyed ways of Arctic life; mass killing under Communist regimes.

"It is freezing, an extraordinary -18 ° C, and it's snowing, and in the language which is no longer mine, the snow is *qanik* - big, almost weightless crystals falling in stacks and covering the ground with a layer of pulverized white frost. (…) The ice is normally what I look for first when I come up on to Knippels Bridge. But on this day of December I see something else. I see light. (…) Isaiah is lying with his legs tucked up under him, with his face in the snow and his hands round his head, as if he were shielding himself from the little spotlight shining on him, as if the snow were a window through which he has caught sight of something deep inside the earth". (Høeg, *Miss Smilla's Feeling for Snow*: 6).

„Agale, agale, mă înalț în văzduh și spre marea mea uimire privesc de sus toată scena, cu limpezime văd, parcă mă aflu într-o lojă, la teatru: mă văd pe mine însumi cum stau întins, nemișcat pe patul acoperit de mușama albăstruie, văd chipul meu care s-a liniștit ca prin farmec și are acum întipărit pe el chiar o urmă de surâs împăcat, o văd pe mama cum mă plânge, îmi strange mâinile în mâinile ei, mi le sărută și se roagă *Veniamin, nu pleca, nu pleca dragostea mea, copilul meu…*(…) Chiar îmi trece prin minte gândul că toată tărășenia cu accidentul meu de la săniuș și apoi cu moartea mea și cu înălțarea oarecum ratată la cer nu a fost decât un vis

nefericit, un vis urât din care acum m-am trezit urmând să-mi reiau viața mea cea de fiecare zi" (Chifu:39-43).

Snow is not only the sense of Smilla's native land, but also the overwhelming, sought-after sense of her mother's presence. Mother is the only being in continuity with Veniamin's Hereafter realm after a lethal accident with a small slide on a heavy winter's day. Both novels, set in different parts of Europe, without being interconnected, deal with the theme of snow as if it is an opening and not a just a natural covering. Snow opens just like a window, irrespectively a heavenly gate to another reality, lying beyond the ordinary range of perception. The present study analyzes two contemporary novels where the theme of snow is contrasted with the theme of evil: "Miss Smilla's Feeling for Snow" by Peter Høeg (1992), irrespectively "Visul copilului care pășește pe zăpadă fără să lase urme" by Gabriel Chifu (2004).

Fresh fictional contexts for the theme of snow. What strikes the reader is Høeg's ability to harmonize the main character with the fictional context. He surely is a Scandinavian writer from the lands of snow who has opened the theme of snow to a totally fresh range of perceptions and to original, inventive contexts, unknown before his first bestseller. But his novel owes its marveling effect not only to the novelty of landscapes and contexts. It is the eccentric femininity of the heroine conquering our hearts as few literary characters do. She is tough in her isolated private life, she manages to keep men at the necessary distance in order to be able to define her feminine essence, but she also can be in love with her neighbor, a big-hearted man with a low-key life style. He is the only one to be trusted but he clearly has a pact with the criminal, as revealed in the third act of this fiction, a pact which might involve literal betrayal. Has she given her heart to a friend or to a foe?

She quickly notices how people who obey too much are harming others through their lack of committment; she can be helpful, yet ironic. She has experienced the toxic effects of other people's conformism. She has dreamed of escaping to Thule all her late childhood and adolescence. Not because this land would be some exotic unreachable place in the world but the only place in the world real for her. She is the runaway who cannot bear captivity, in herself and in her fellow beings. An outcast in control of her life, thriving on helping others, she likes geometry, not chaos. And more than anything, she likes words, they are not taken for granted. Sometimes they could ease the feeling of alienation, sometimes they could deepen it. She reads children's minds and feelings with the quickness with which she can read ice or footprints on snow.

In the second writing discussed here, a Romanian poet and novelist, Gabriel Chifu, has had a brilliant idea of launching a novel about the crimes of communism, during 1950s, from an angel's perspective. The angel is actually a little boy who enjoyed the paradise of snow during the first day of the New Year. But we are in the year 1956. History of those years, for any kind of protesters, real or alleged, will turn out to be a lot worse than imagined. The edifice of lies is thriving, the reality of a concept brought to life by the human agents involved, the people working in the state police apparatus is also thriving, quickly updating everything… up to a point. If a child can be metamorphosized into an angel, so comrade Cameniță, a member of nomenclature, can be converted into a good man (or at least into somebody who is afraid of the apocalyptic signs displayed in the town of Serenite) and suffer inner changes. As Dennis

Deletant shows: ”Throughout the 1950s, they were used to eradicate partisan resistance in mountains areas and in a more passive role, they were employed to guard the labour camps.”(Deletant:129). The problem with the people of the communist nomenclature was that they were ”entitled” to legitimize a new system and torture their fellow beings for their claiming democratic rights on the mere virtue that the proletarians were the ones entitled to obtain everything.

Veniamin, our fictional character, after an initial play in the snow, is placed highly placed above the earth, at the intersection of heaven with the ”customs” through which the soul is compelled to pass in the Romanian folklore. His passing into the Hereafter realm happens smoothly, yet mother is the only one able to keep him in the life before afterlife through her pain.

Snow and maternal protection from evil. The two novels analyzed in this paper draw their substance from maternal presences. It is mother who holds together the world out of joint, and this is valid for both writings under discussion. In this respect, the article ”A House of Mourning: Frøken Smillas Fornemmelse for Sne”- published in Scandinavian Studies, LXXIX (1997): 52-84 - seems to have a very interesting new frame, to cast a new light on the story, that of unity with mother, and, generally, on the theme of creation. I came across Norseng’s crucial reference in a thesis on the construction of self and of becoming, (which I consulted online) and here Anne Kirstine Mehlsen quotes Mary Kay Norseng.

Taking this observation into account, of Smilla’s non-settlement to arrive at any point, I can see that, for the two novels discussed in my paper, maternal presences are the enactors of a strange connection, that between snow and fighting the Evil. It is through the mother’s completeness, through a psychical unity with the mother, that the evil can be kept at a distance. No crime can interfere as long as maternal presence is blocking it, even if it is a presence only in spirit. In the latter novel, the destruction becomes overwhelming, impossible to withstand, from the very moment mother becomes a subject of Securitatea interrogatory and is kept in prison. She is being tortured, beaten to death. A role here is played by the character’s brother, Vlad, who has a strange psychological aversion to torture and commits to do whatever it takes to escape it. The price is mother’s freedom. Now the role of the two boys, the younger characters of the two novels, becomes clearer. They must prevent the perpetuation of Evil. How will they do it if they already belong to the realm of dead? They have a powerful influence through the ones who keep loving them. Another tension is emergent, that between self and the outer world as an open space.

Snow is as natural as Smilla’s blood tie with her mother or as her mother’s milk, *immuk*, as it is called in the language of people living in North Greenland. Apart from being a detective crime novel, with Smilla in the investigator role, the book is about perceived continuity of self within an identity quest. Smilla discovers how certain words of her former existence have disintegrated or have been pulverized, just like inorganic matter. Smilla’s life has also been a translocation of her country of words into Denmark. Even her name combines the two cultures as Smilla is the abbreviation of Smillaraaq, containing both the Danish version for ”smile” and ”mild”.

Snow means inner life in the countries where is the predominant landscape. Under it, life gets its most explosive ways of expression. Snow can be illusional and dangerous. In the final act of the novel, it is mother's presence who warns Smilla, through memories, not to fall asleep and keeps her awake. We have heard about the sleep before death of people exposed to Polar weather. In spite of menace of death through hypothermia, snow has also a revitalizing aspect linked to it. It is through the snow coating that the first frail plants emerge, changing the season to spring, announcing resurrection.

The Romanian version of the novel was released in 1997 and is *entitled Cum simte domnișoara Smilla zăpada*. The version in English was a lot sooner. Tiina Nunnally is the translator of Peter Høeg's *Smilla*'s American version. Both versions of the title, *Smilla's Sense of Snow*, irrespectively *Miss Smilla's Feeling for Snow* have enjoyed a great popularity among British and American readers. Translator F. David is a pseudonym. This novel has generated a unique case in the history of translations, the author's rights versus the translator's rights.

In the latter novel all characters, member of the same family, have their names start with the letter V. There is a heavenly cosmology drawn from the Romanian folkloric conception of heavens, with customs for the souls (see Miheț) on which the political novel is overlapped. The most powerful bond is that between Vera Vodă (mother) and her child, Veniamin, dying in a sled accident on the first of January 1956, in south-western communist republic of Romania, where people are terrorized by Securitate officers in mission to liquidate all the remaining opponents of the new communist regime.

The novel is focused on the year 1956 but in reality these forms of anti-communist resistance, of underground partisan movements were going on for a couple of years more, before total repression.

Chifu's novel could not have been published in The Socialist Republic of Romania. There is quite a contrast between genuine memoires of people who could not publish their works before 1989 and the memoires of people who had access to power after 1989, the latter being ironically assessed by Alexandru Cistelecan (*Aide-mémoire*:13).

Snow appears also in other novels as the season of searching for intimacy when the social rules outside in a country under totalitarian regime have become too oppressive (Miheț, *Preface* to Constantin Țoiu's novel, *Căderea în lume*, p. 8)

Labyrinthine structures of the open spaces. Both novels create labyrinthine structures at the intersection of the open spaces (where the action is set) with tensions encasements of the inner life of the protagonists. The three parts of the first novel are: The City, The Sea, The Ice. The last part of the story unfolds in a labyrinth of ice, on the Isla Gela Alta, a labyrinth of a last game between life and death, with incandescent lights and flash-backs but with nobody victorious. The first novel is written by Peter Høeg, a novel where snow is Smilla Jaspersen's country: *Froken Smillas fornemmelse for sne*, an instant bestseller translated from Danish into a great deal of languages.

The second novel analyzed here, after an initial prologue, is made out of the protagonist's dreams. Its subtitle could translate as: "The Invisible, a detailed account". Disconnected from his family, as the result of a sled accident followed by his death, Veniamin, a 12-year-old child, is projected between heaven and earth. He does not pass through the gates

of heaven and is therefore, suspended. His only way to keep in touch with father, the two brothers and mother is to dream episodes of their lives, as a way to find out news about them. After his death, historical events take a more tragic turn, influencing their family. As the title suggests, *Visul copilului care păşeşte pe zăpadă fără să lase urme,* the whole book is the dream of the child whose footsteps on snow leave no traces. Gabriel Chifu's novel, published in 2004, speaks also of the criminal operation in the countries of the Eastern Bloc, erasing traces of mass killing and torturing and mystifying them for posterity. Those who had the power, politically, allowed only their version of truth. Anti-communist resistance organized in the Carpathian Mountains was completely repressed and liquidated, therefore little was known about these courageous partisan fighters.

The two boys introduce into their stories the presence of a hidden territory. It can be an intuitive one, related to the personal quest of self, like in Smilla's case. Her hidden territory is reality. Through this new detective experience, Smilla can voice out her inner Inuk, her heritage from the Inuit people. She is offered a mirror through the life of Isaiah, through his desires (to dash off to Greenland, to escape) and his fears (for example his fear of heights). In the final act, the mirror is unexpectedly presented by her mother, through a glimpse into the moment when her mother used to lit candles, turning the iceberg cave into the resemblance of a cathedral.

The hidden realm is situated above the city of Serenite in the latter novel written by the Romanian author Gabriel Chifu. Veniamin is now a new being almost like an angel. Yet he feels the pain of every misfortune in his family. He even attempts to challenge the heavenly book where all these events must have been pre-determined, pre-written. He wants to alter the course of events, but he cannot do anything, he cannot even leave traces on the ground. He cannot warn his dear family members. Nobody can step into his traces, nobody can read them. As far as reality is concerned, Veniamin, from now on, is able to read his future and look into it only by dreaming it. Veniamin's story starts on 1st January 1956. For the Romanian citizens immediate future is gloomier than past. What we learn is that everything is the beginning of the end. The whole town is a paradise of snow before Veniamin's accident. Actually, Veniamin's remark: he does not want to become like grow-ups, because then he will be forced to say lies, just like the adults. His process of dreaming resembles the sleep before death brought by hypothermia and too much exposure to frost. It is a process similar to Veniamin's escape from history, also the history of one's own existence. He is the witness of his family disruption but also the only one who could register it, as presumably there will be no records of the truth. Vlad, the opportunistic survivor, will not allow memory to be an enactor of truth. Only a dead angel could be sent from heavens to the inhabitants of Serenite, but the corpse of an angel would mean the definite collapse of hope. The landscapes here, in the latter novel, have a strange connection with the images present in an anthology of five top Romanian poets, entitled *Băutorii de absint* (*The Absinth Drinkers*) where death has something of a child's gaze and of an old man's gaze at the same time. (see Cristea-Enache in his analysis of the anthology: 257).

Chifu's novel could be analyzed also in terms of discontinuity, since it is the dream that keeps the connection between Veniamin and his mother, father and brothers, and thus the dream

masks the discontinuity present as a series of crisis. This chain of crisis and discontinuity has a generative power, as Podoabă points out for a larger trend of Romanian postmodernism.

Snow, innocence and identity quest. The metaphorical figure of the dead angel from Chifu's novel could be paralleled with a tiny presence pointing inwards, that of an unborn narwhal calf. Smilla's mother brings home eight narwhals, one of them being a pregnant female. Smilla's mother cuts the belly. "An angel-white, perfectly formed calf half a meter long slid out onto ice. "(Høeg).

The image of the angel-while narwhal calf is a very striking one, just like the cruelty Smilla's mother is forced to adopt. It is also the epitome of an identity quest. The angel is not one from above, but one emerging from the inner most layers of a maternal self. The opposite pole of Smilla's quest is geometry. She understands crystals and she recognizes quickly all the inorganic forms in nature. She reads to Isaiah from the book on Euclidian geometry and the two of them can communicate meaningfully even over the denotative phrases she reads.

Even as an expert in ice, a glaciologist, therefore a job more like that of her father, a Danish wealthy anesthetist and a scholar, Smilla continues to be a rebel. She receives little remuneration and relies on the aid for unemployment or on father's sponsoring. But she has the freedom of not being committed to a system which can be subservient to corporation with criminal intentions, like that of Tørk, whom she confronts in the last scene on the iceberg island.

Treachery is put into practice in both novels in its most insidious forms. Yet the very existence of the two little boys casts hope on those who keep on loving (them). The two little boys with solemn, biblical names, Isaiah, irrespectively Veniamin, who leave traces irrespectively non-traces on the snow, are dead from the very onset of the plot as if they could not witness more of the evil conquering bit by bit the worlds in which they used to live. Their deaths threaten the survival of innocence in the world.

Both novels go beyond the association of snow with purity. The metaphors are more complex and they play a part in the big scheme of the fiction. None of the stereotyped acceptations of snow function here, in these two refined novels. Snow becomes the opening not only to something hidden, but also to something mysterious and other-worldly.

Thus, Høeg's novel explores Smilla's intuitive qualities of approaching the hidden realities of snow. It is a mystery crime novel. Snow is a revealer of a past crime, but this crime is chained with others, including the attempt to take Smilla's life. However, the references to the other-worldly realities of the Danish novel analyzed here are more hints than transgressions. We, the readers, are not taken into the realm of supernatural elements to accompany the character as it happens in the latter novel contrasted here, Chifu's 2004 novel. Smilla's intuitions are kept realistic by the author. Yet there is a tinge of them bordering fantastic literature, or at least the category of paranormal.

What gives Høeg's novel a deep stamp of originality is the presence of the main character. But what moves the novel from one stage to another, if we leave aside the suspense and all the thriller ingredients is Smilla's perceived sense of self. Her quest for truth and her quest for love assure the continuity of the self.

Smilla is the only character able to "read" ice both as a scientist and as a human being in love with the poetry of nature. Smilla was born in Thule. For every European, this is the

outermost frontier. So it is for Smilla's father, who came on a scientific mission and rested. Smilla's star is nostalgia. This is something she has in common with her father, that is why their relationship can take the form of understanding. It is through this nostalgia after Thule that they communicate. A part of him is there, in the country of fogs, in the country of the ices. Yet, Smilla's mother had to take the decision of becoming a hunter, then hunt like a man. Hunting means survival. It was her honest way of competing with nature. She died while Smilla was 6 during narwhal hunting and nothing could intervene between Smilla's mother and her destiny. Mother would teach Smilla about the cruel side of nature. It is not fair but one should not try to cheat nature on purpose. Thus the narwhal becomes a symbol of a hidden circle of life and self.

Crime against humanity and the global changes that affect the inhabitants of the Northern Pole set together so much destruction that it is hard to intervene. Smilla's own bother commits suicide in the eighties. The novel evolves roughly around the year 1992, the date of novel publishing. Smilla is a 37-year-old woman, Isaiah is a 6-year-old neighboring boy, from Copenhagen's district The White Cells.

This aspect becomes visible once with Isaiah's death. Isaiah is Smilla's 6-year-old friend towards whom she acted like a mother-figure, for a short time, and with whom she got on very well since she sees in him "a younger version of herself, a transplanted Greenlander ill at ease in Danish culture."(see Encyclopaedia on Miss Smilla's Sense of Snow, retrieved 3 nov 2015).

Reading traces and histories. Peter Høeg's 1992 novel, *Miss Smilla's feeling for Snow*, deals with the evil that tends to destruct millenary ways of life. The author has the courage to show the dark side of civilization. People forced out of their millenary harsh practices for survival might lose the very center of their existence. The book does not speak only about man's destruction of nature, but also of a whole circuit to fuel destruction. Innocence is being killed even since the beginning of the novel. Shall Smilla, the misfit, be able to rescue it?

On the other hand, after an opening scene that happens while some children play and go on sledges on the first of January 1956, Gabriel Chifu's novel uncovers some glimpses into the mass killing happened in those years in the Eastern bloc, when no democratic protests could happen. Every sign of protest against communism, real or invented, was brutally repressed by the Securitate. Dennis Deletant's excellent book proves the systematic "use of terror". New evidences come to light in the process of communism within the Eastern bloc. The Romanian postwar communist regimes of Dej and Ceaușescu relied heavily on falsification of evidences, mystification of documents, burial of proofs, mass graves. (see the books dedicated to this subject by Ruxandra Cesereanu and for the altered relationship to literature, Sanda Cordoș). The "communist evil" is a disguised evil. The main problem is here its claim to legitimate something totally out of principles (Ioana Cistelecan:89).

Experiments that happen on innocent people, without their will or consent, are a harsh reality of Peter Høeg's novel. The evil interferes when a mother succumbs from her role, namely Isaiah's mother. She does not question why her boy is taken to the hospital every week

and the result of this visit is a sum of money. It is the unity with the mother that does not let Evil in, be it a social one, a political one or the onset of crimes.

In Peter Høeg's novel, snow occurs in very unusual metaphors and very unusual constructions. We, the readers, realize that all that we have known about snow is very limited. The writer employs snow for different reasons. We are in the midst of a thriller, although it is hard to realize, given the complexity of the novel. Isaiah's death has not been an accidental one. Smilla can read any type of footprints in the snow. The little boy might have tried to escape from the roof, he did not like heights and it is sure that he had not climbed up to play, she knows his habits better that his own alcoholic mother. But these questions and their reclaiming of answers shall unfold later. In the very first scene of the novel, the author is preoccupied with grief, loss and coping. Isaiah's tomb projects an engulfing darkness over the whole month of December and Smilla tells us, the readers, that she feels the cold of Denmark as colder than that of Thule. It is not the temperature that matters, but perception.

Given Isaiah's position on the ground, snow becomes a window to subterraneous worlds. Hidden realities are there. But also hidden, unknown reasons that have led to mass killing. The end of the novel shall bring forward the case of an arctic worm deliberately sent to infest other waters and find other hosts and therefore kill many people. Some of victims are selected on purpose other are killed at random. It is more that the outcome of a corporate world, it is also the result of a world without hope. Smilla's "sense of snow", however, is always associated with hope.

Conclusions. Towards the final confrontation of the novel, a confrontation whose resolution is unknown, can only be guessed, mother's presence is linked to the way she used a mirror in front of candles, to multiply them, thus by enlarging the space and giving it the qualities of another realm, maybe of a fairy tale land. Smilla finds herself in a cave, lit by fire, confronting the criminal, and she has the impression of being in a cathedral. An unusual woman, a person who had never told a lie, with her hair "pulled into a bun at the nape of her neck", a person for whom Thule is the homeland, not the outermost frontier, Smilla's mother is the most beautiful woman seen by her.

The other novel is placed in the 1950s. As so many facts were mystified by Securitate, an honest appraisal of the Romanian Gulag was possible only after 1989.

The novel refers to the phenomenon of partisan armed resistance against communism, as Veniamin's brother, Victor, is one of the victims. Also the labour camp where Veniamin's father is being sent has a big role. Vlad, Veniamin's brother with a poetic talent, becomes acclaimed at the price that he cannot stand torture and becomes an informer, betraying his mother, after the other brother, Victor the partisan, is caught and killed.

Smilla and Isaiah (himself of Inuit origin) are two people for whom living in truth means more than living a life, means living a life worth living for. The powerful association revealed by both novels analyzed here is snow as a revealer of truth. The characters can bear the harshness of truth just the same as they can bear the harshness of life. The snow is both a revealer of past crimes (or future crimes of the Securitate in the latter novel) but also an opening to other dimensions of reality. In Peter Høeg' s novel snow means the continuity of Smilla's

perceived self, the quest for truth and the quest for love. In Gabriel Chifu's novel snow is the opening to the realm of invisibleness and to a supernatural dimension of reality.

References:

Cesereanu, Ruxandra, *Călătorie spre central infernului*, București, Editura Fundației Culturale Române,1998.

Chifu, Gabriel, *Visul copilului care păşeşte pe zăpadă fără să lase urme,* Iasi, Polirom, 2004.

Cistelecan, Al., *Aide-mémoire. Aspecte ale memorialisticii româneşti,* Braşov. Aula, 2007.

Cistelecan, Ioana, *Carceralul*, in the volume *Scriitoarea* (authors: Liana Cozea, Ioana Cistelecan, Dana Sala, Marius Miheț), Oradea, Editura Universității din Oradea, 2009, :89-126.

Cordoș, Sanda, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 1999.

Crețu, Bogdan, editor, *Băutorii de absint*, (anthology) by Traian T. Coșovei, Nichita Danilov, Ion Mureșan, Ioan Es.Pop, Liviu Ioan Stoiciu, Pitești, Paralela 45, 2007.

Cristea-Enache, Daniel, *Timpuri noi*, București, Cartea Românească, 2009, the chapter Marea fotografie (Traian T. Coșovei, Nichita Danilov, Ion Mureșan, Ioan Es. Pop, Liviu Ioan Stoiciu):248-263.

Deletant, Dennis, *Communist Terror in Romania. Gheorghiu-Dej and the Police State, 1948-1965*. Hurst Company, London, 1999.

Høeg, Peter, *Cum simte domnişoara Smilla zăpada*, translation from the Danish by Valeriu Munteanu, București, Editura Univers, 1997.

Høeg, Peter. *Miss Smilla's Feeling for Snow*. Translated from the Danish by F. David, Flamingo, Harper Collins, 1993. Print.

Høeg, Peter. *Smilla's Sense of Snow*. Translated by Tiina Nunnaly. Kindle file.

Miheț, Marius, „Vămile comunismului (Gabriel Chifu)", in „Adevărul literar şi artistic", nr. 743, 16 noiembrie 2004, p. 7; Idem, *Prefață* la Constantin Țoiu, *Căderea în lume*, București, Grupul Editorial Art, 2007.

Pantea, Aurel, *Colocviile romanului românesc*, Editura Limes, 2010.

Podoabă, Virgil, in the volume *Colocviile romanului românesc*, Editura Limes, 2010, coordinated by Aurel Pantea, 2010:82-89.

e-references:

Norseng, Mary Kay, *A House of Mourning: Frøken Smillas Fornemmelse for Sne*. Scandinavian Studies, LXXIX (1997): 52-84, <https://www.questia.com/library/journal/1G1-19398304/a-house-of-mourning-froken-smillas-fornemmelse-for>.

Mehlsen, Anne Kirstine,< http://pure.au.dk/portal-asb-student/files/2474/Final_document.pdf retrieved 4 nov. 2015>: *The Construction of Self and Becoming: In Peter Høeg's "Miss Smilla's Feeling for Snow", Sally Morgan's "My Place", Toni Morrison's "Beloved", and J. M. Coetzee's "Disgrace".*

Encyclopaedia,retrieved 3 november, 2015.< http://www.encyclopedia.com/article-1G2-3421000021/smilla-sense-snow.html>

VARIOUS "VOICES" IN MEȘTERUL MANOLE *BY LUCIAN BLAGA*[1]

Lucian Vasile Bâgiu, Assist. Prof., PhD, Lund University, Sweden and
Paraschiva Negru, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: There are several characters with a brief appearance in the history of the drama, thus having an apparent minor significance in designing the play. They seem to be mere "working tools" for the playwright. However when relating them to the major issues of the literary product and if integrating them in a larger vision of the whole creation of the author their significance and role can be outlined in a more adequate manner. The Herald may stand for the impossibility of the common man to understand the drama of the artist, for the incapacity of a mediocre person to assimilate the aspirations of the genius. The Second Carter is a good opportunity to express the middle-ages relations between the Orthodoxy of the Romanians and the Lutheranism of the Saxons in Transylvania, the Protestantism and the whole religious Reform having been rejected naturally by the Romanian people. The Third Carter is the pretext to express in an artistic manner a historical reality, i.e. the major role Târgovişte played as a spiritual focal point for the Romanian middle-ages Orthodoxy, but also as a centre for the religious printings in Romanian or Slavonic languages. Also one can distinguish the suggestion of a light irony on the behalf of the author with regards to the human prosaic hypostasis of the Romanian Orthodox priests when associating their two fundamental habits, anointing the priests and taking care of their own housekeeping. The Voivode is an image of a person with a subtle, diplomatic intelligence that leaves room for a waggish wit. He is fully aware of his condition as patron of church building. He hesitates between two decisions he should make concerning Manole the Craftsman: either to highly praise the artist, the creator or to sentence to death the human murderer. Whichever decision he would make, he knows very well his prerogative as a ruler is absolute and supreme, the middle-ages autocracy allowing him anything. Having a refined spirit, the Voivode understands from the very beginning both the superlative features of the creation and the sacrifice of the creator. His attitude seems to be benevolent, conciliatory, as he is very satisfied with the "gift" of the Masons – in his view the church belongs both to the ruler and to God. It becomes obvious the Voivode urges Manole to enjoy the "fruit of his endeavor and of his hands". He forgives Manole, having been convinced that at the Last Judgment the church Manole has built would exculpate him of all sins. After Manole commits suicide the Voivode pays him the proper respect. The whole portrait configures the Voivode as an exceptional ambassador of his people, at a far distance from the bloody figure portrayed in some variants of the folk ballad, closer to the real historical character, the benefactor of the Argeş Monastery, Neagoe.

Keywords: carter, church, creator, herald, Orthodoxy, role, voivode.

[1] Fragment revizuit din volumul Lucian Bâgiu, *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2014, ISBN 978-606-676-496-4, p. 192-200.

Mai multe personaje ale piesei au apariţii episodice şi însemnătate minoră în configurarea piesei. Ele sunt simple „instrumente de lucru" ale dramaturgului. Le analizăm relaţionându-le la premisele majore ale operei în discuţie şi integrându-le, pe cât posibil, viziunii de ansamblu a întregii creaţii a autorului.

Solul apare într-un moment de impas al construcţiei, iar vestea adusă de la Vodă nu este deloc îmbucurătoare („Vodă de la un timp tot aşa spune: alţi domni au nebuni de curte, eu am pe Manole"; „Vodă vrea rodul. (...) Locul e pentru totdeauna hotărât. Altul nu se va mai alege, căci am rămâne de pomină în cronici, care nu pier deodată cu cenuşa noastră păcătoasă", II, 2). În fond rolul Solului rămâne acela de a transmite ultimatumul din partea domnitorului („Vodă vă mai dăruieşte tot ce poate pentru o singură încercare", II, 2). În afara acestui rol, se individualizează prin ridiculizarea lui Manole, dând glas astfel receptării tot mai acut sarcastice a acţiunilor meşterului („În trei zile, năstruşnic cum eşti, o să-i tragi domnului o năzbâtie de Păcală. Dacă eşti isteţ, mai poţi să ajungi ceva în viaţa asta nefolositoare, Manole. Vodă ar fi în stare să te facă nedisputată căpetenie peste zănatici şi păcălici", II, 2). Se exprimă aici neînţelegerea de către omul comun a dramei artistului, incapacitatea mediocrităţii de a asimila aspiraţiile omului de geniu. Tot Solul îi transmite, ca iniţiativă personală, horoscopul din partea „cititorului de ocheane al curţii", care avertizează anticipativ: „Asta înseamnă că eşti primejdie pentru neamul femeiesc" (II, 2).

Întâiul cărăuş are o apariţie singulară, unica sa replică, „Porunciţi!" (IV, 3), fiind adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai îi chemase pe Cei trei cărăuşi pentru a le da ordinul de plecare către trei târguri medievale. Reiese, din replica celui de-Al treilea zidar, că Întâiul cărăuş urma să plece la Braşov, unde urma să negustorească nu cu „scheii gureşi", ci cu saxonii cinstiţi, diferite materiale necesare construcţiei bisericii: „aduci piele, lemn de stejar uscat în cuptoare de meşteşug, forme, scoabe de fier, cuie mari şi mici; stranele le tăiem aici, pentru catapeteasmă uleiuri, zugrăvelniţe, cu păr de mistreţi cele lungi, cu fire de coamă cele scurte, şi nu uita mătasa. Toate astea pentru biserică. Pentru nevoile pivniţelor, nu uita pucioasa în formă de turte" (IV, 3).

Al doilea cărăuş are de asemenea o apariţie singulară, unica sa replică, „Eu la Sibiu" (IV, 3), fiind adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai îi chemase pe Cei trei cărăuşi pentru a le da ordinul de plecare către trei târguri medievale. Reiese, din replica celui de-Al treilea zidar, că Al doilea cărăuş urma să procure clopote şi vopsele, dar nu oricare: „De la Sibiu, de la turnătorie clopote, să nu fie cu semne păpistăşeşti, cum ar fi bunăoară inima încercuită cu spin. Dar pot să aibă semn: Hristos culcat într-un potir. Urechea ţi-e bună, încearcă-le sunetul, să se potrivească aerului de-aici. Ţine minte: aerul de-aici – duhul cleştarului. Pe urmă întoarce-te; aşa – vezi culorile lumii noastre? Toate din soare sunt. La fel să fie culorile pe care le cumperi. Încearcă-le şi aseamănă-le totdeauna cu cele curate din brâul ploilor" (IV, 3). Revine aici o preocupare majoră a autorului, exprimată deja artistic în *Tulburarea apelor*, aceea a raporturilor medievale dintre ortodoxismul românilor şi luteranismul saşilor transilvăneni, protestantismul şi Reforma religioasă în general fiind recuzate organic de poporul român: „Totuşi, şi acest lucru s-a putut vedea şi în timpul Reformei, credincioşii ortodocşi manifestă o categorică rezervă faţă de orice încercare de a li se schimba credinţa sau chiar şi numai un articol al mărturisirii lor, sau chiar şi numai ceva din rânduielile rituale. Credinţa este la ei un

corp aproape tabu, şi anume chiar în «litera» ei, în materialitatea ei. (...) Această alipire la «cuvânt» şi «literă» îşi are originea în gândirea magică, în îndepărtate străfunduri istorice”[2]. Acestea deşi eseistul Blaga şi-ar fi dorit o autohtonizare a creştinismului în contextul reformelor religioase central europene[3].

Al treilea cărăuş de asemenea o apariţie singulară, unica sa replică, „Eu la Târgovişte” (IV, 3), fiind adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai îi chemase pe Cei trei cărăuşi pentru a le da ordinul de plecare către trei târguri medievale. Reiese, din replica celui de-Al treilea zidar, că Al treilea cărăuş, spre diferenţă de primii doi, nu urma să negustorească nimic, ci să se îngrijească de cele sfinte: „La Târgovişte ceri binecuvântare creştinească. Odăjdii ai de adus şi cărţi. Dacă vlădica nu-i acolo, îl găseşti la moşia lui, sfinţind popi şi păzind dobitoace” (IV, 3). Reiese de aici receptarea şi exprimarea artistică a unui adevăr istoric, acela al rolului major pe care l-a avut Târgovişte ca centru spiritual al ortodoxismului românesc medieval, dar şi ca centru al tipăriturilor religioase în limba slavonă sau română. Dincolo de aceasta se poate distinge şi sugestia unei uşoare note de ironie a autorului cu privire la ipostaza omenească prozaică a clericilor români ortodocşi, prin asocierea celor două ocupaţiilor fundamentale ale vlădicii valahe, sfinţirea preoţilor şi îngrijirea gospodăriei. Laicizarea feţelor bisericeşti este o constantă a dramaturgiei lui Blaga, de la Popa din *Tulburarea apelor* până la Popa Păcală din *Avram Iancu*.

Cei trei cărăuşi apar ca personaj colectiv cu o replică unică, „Am înţeles” (IV, 3), adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai le indicase misiunea ce urmau să o îndeplinească în cele trei târguri medievale, Sibiu, Braşov şi Târgovişte.

Grupul de femei are o apariţie singulară şi lipsită de replică, pur joc scenic: „Se-ntoarce, privind la ziduri, parcă ar vedea biserica întreagă: dispare în fund” (IV, 2). Sunt caracterizate de primii trei Zidari, Întâiul zidar fiind primul şi cel mai fidel observator şi interpret al reacţiilor grupului de fete şi femei care vin „de prin ţară” pentru a vedea construcţia meşterilor: „Vin stârnite ca de-o primejdie de veac, şi, în spaima lor de necunoscutul bărbat, se cred miresele morţii”; „Toate-şi închipuie cu înfricoşare că suntem mai tari decât iubirea noastră, dar aici, lângă schelele înfăptuirei, se pare că ele înţeleg mai mult decât au putut să înţeleagă lângă vatră” (IV, 2). Eugen Todoran interpretează astfel scena: „Imaginea aceasta întregeşte legenda populară în spiritul străvechi al mitului, ca răspuns la întrebarea de ce la temelia zidirii o femeie este sacrificată, sau altfel spus, de ce omul este creator numai răspunzând iubirii pământeşti, într-o pasiune care înfrânge blestemul puterilor necunoscute”[4].

Vodă are o apariţie târzie în *istoria* dramei, după ce biserica a fost înălţată: „înalt, gras, uşor, cu toată greutatea...” (V, 3). „...voievodul are un rol cu totul episodic – şi nu întâmplător într-o dramatizare care oferă mitului creaţiei o linie şi mai pură decât balada”[5]. Din schimbul de replici cu Băiatul de curte se desprinde imaginea unei personalităţi de inteligenţă fină, subtilă, diplomată, care nu recuză însă un spirit uşor şugubeţ. Având asimilată în înalt grad

[2] Lucian Blaga, *Opere* 12. *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*. Ediţie coordonată de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, 1995, p. 18.
[3] Lucian Blaga, *Isus-pământul*, reprodus în vol. *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole*. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, prefaţă de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 216-217.
[4] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 112.
[5] Gh. Ciompec, *Motivul creaţiei în literatura română*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 133.

conştiinţa statutului său de ctitor al bisericii, se simte surprins între două variante antagonice ale unei decizii pe care trebuie să o ia în ceea ce-l priveşte pe Meşterul Manole: să-l proslăvească la justa sa valoare pe artistul creator, sau să îl condamne la moarte pe omul ucigaş. Însă orice opţiune ar adopta, ştie că prerogativul său de domnitor este absolut şi suprem, autocraţia medievală permiţându-i orice („Ce gândeşte Vodă, e treaba mea", V, 3). Spirit rafinat, Vodă înţelege de la bun început deopotrivă caracterul superlativ al creaţiei, („Asta-i tot aşa de neîndoios o minune pe cât sunt eu de voievod"), cât şi sacrificiul creatorului („Straşnic om, Manole ăsta! Sufletul nu şi l-a cruţat...", V, 3). Atitudinea sa pare a fi una binevoitoare, conciliantă, fiind foarte mulţumit de „darul" Zidarilor, pe care îl percepe ca fiind deopotrivă al domnitorului şi al Domnului („Scris este: să daţi lui Dumnezeu ce-i al lui Dumnezeu, şi voievodului ce e a voievodului. Voi aţi făcut amândouă lucrurile cu o singură faptă. Îmi voi da silinţa să nu mă cert cu El pentru darul vostru", V, 3). În schimbul de replici cu Meşterul este evident că Vodă îl îndeamnă pe Manole să se bucure de „rodul muncii şi al mâinilor sale". Finalmente Vodă sugerează destul de transparent că îl iartă pe Manole de orice vină („Eu uit comorile prăpădite, răutatea curtenilor şi uneltirile altora"), convins fiind că la judecata din urmă biserica înfăptuită de Meşter îi va disculpa toate păcatele. Verdictul său este explicit: „... Vodă porunceşte şi lui Manole să trăiască, să se bucure de dărnicia noastră fără sfârşit" (V, 3). După ce Meşterul se sinucide, Vodă e primul care „îşi descoperă capul" (V, 4), acordându-i respectul cuvenit.

Întregul portret citit printre rânduri, la care se adaugă o replică ostentativă a domnitorului, referitoare la biserică şi la credinţa pe care o reprezintă, „E cea mai frumoasă în toată credinţa răsăritului, adică în singura dreaptă-credinţă" (V, 3), îl configurează ca reprezentant de excepţie al neamului său, departe de figura sângeroasă sugerată în unele variante şi interpretări ale baladei populare, mai apropiat eventual de personajul istoric real, ctitorul Monastirii Argeşului, Neagoe.

Întâiul boier este parte a alaiului domnitorului sosit la locul înfăptuirii bisericii. Apariţie singulară, în ultima scenă, dar semnificativă, din replica sa înţelegem că înainte de a vedea ctitoria Vodă fusese convins să îl pedepsească pe Meşter: „Că înţelesul şi hotărârea nu ne fu astfel"; şi, mai important, îl constrânge pe Vodă să îşi schimbe atitudinea binevoitoare şi conciliantă faţă de Manole, folosindu-se de o logică meschină, dar plauzibilă, atestată ca reală în întunecatul Ev Mediu european, când meşterul era adeseori ucis la locul construcţiei pentru a nu divulga secretul creaţiei sau a nu reitera meşteşugul[6]: „În stemă, biserica aceasta vei lua-o în zadar, căci, scăpat de aici, Manole va putea oricând un altar şi mai frumos să înfăptuiască. Dealtfel, singur s-a sumeţit lucrătorilor că încă o faptă îl mai aşteaptă. Astfel se pregăteşte el să-ţi batjocorească comorile deşertate şi să iasă din cuvânt!" (V, 4). Evident, Întâiul boier nu înţelege la care anume faptă se referise Manole, doar Găman intuieşte că Meşterul intenţiona să se sinucidă. Întâiul boier exprimă indirect şi înţelegerea operei artistice a Meşterului ca act creativ individual, determinat prin liberul arbitru, pe care Manole l-ar folosi într-o imaginară

[6] Vezi şi Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, în vol. *Meşterul Manole*. Studii de etnologie şi mitologie. Ediţie şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iaşi, Editura Junimea, 1992., p. 78-79.

confruntare tocmai cu transcendenţa: „Auziţi-l cum trage clopotul – cumplit şi fără smerenie, parcă s-ar certa cu cerul!” (V, 4). Boierul greşeşte când îi conferă Meşterului statutul supraomului lui Nietzsche, dar nu face decât să asigure şi expresia unui posibil mod de interpretare a creaţiei artistice. Întâiul boier este şi cel care incită „robii pământului” să îl zăvorască pe Meşter în turlă, pentru a nu le scăpa celor ce îi doreau osânda.

Al doilea boier este şi el parte a alaiului domnesc sosit la locul bisericii înălţate. Apariţie singulară, reia în faţa lui Vodă acuza de omucidere la adresa lui Manole: „Dar el a ucis un gând blestemat, şi asta nu-i o ghicitoare. Măria-ta, avem pravili care nu trebuie încălcate!” (V, 4). Al treilea boier de asemenea. Apariţie pur conjuncturală şi singulară. Reia acuzaţia de omucidere formulată de Al doilea boier: „A învins stihiile cu omor, şi fapta lui strigă la cer!” (V, 4). Un „Alt boier” are o apariţie pur conjuncturală. În baza acuzei de omucidere formulate de Al doilea boier şi întărită de Al treilea boier, cere imperios pedepsirea vinovatului Manole: „Rosteşte osânda, măria-ta!!” (V, 4). Un Alt boier, nu neapărat primul, cere explicit curmarea vieţii lui Manole, reluând acuza de omucidere adusă acestuia: „fărădelegea neispăşită va atrage blestemul asupra tuturor!” (V, 4).

Întâiul călugăr face parte din alaiul domnesc sosit la locul unde fusese înălţată biserica. Asigură, printr-o interpretare proprie a prorocirii biblice, receptarea operei artistice a lui Manole ca spaţiu de celebrarea a Diavolului: „S-a prorocit că va veni cu înfăţişare mare şi cu semne strălucite, dar dinăuntru va fi pildă de stricăciune. Iată, acesta e întâiul lăcaş al lui Anticrist!” (V, 4). Tot el încearcă primul să domolească revolta Mulţimii, dojenind-o în logica obscurantismului religios: „Cine a mai văzut mădulare răsculându-se împotriva trupului din care fac parte? (...) Cine ridică glasul împotriva mumei fără de trup, din care a doua oară ne-am născut?” (V, 4). „Un călugăr” este unul dintre călugării sosiţi în alaiul domnitorului la locul ctitoriei. Apariţie pur incidentală, exclamând: „Se-mpotriveşte crucii!” (V, Scena 3) când Manole îl opreşte iniţial pe Bogumil să îl binecuvânteze. Sub aceeaşi denumire revine un personaj, nu neapărat acelaşi, având însă aceeaşi obsesie („Manole s-a împotrivit crucii!”, V, 4), deşi între timp Meşterul ceruse binecuvântarea stareţului Bogumil.

„Boierii şi călugării” este un personaj colectiv iniţial lipsit de replică, simplă prezenţă şi vag joc scenic, sosiţi, ca parte a alaiului domnitorului, la locul construcţiei înfăptuite. Când Manole renegă credinţa, aceştia „se mişcă a ameninţare, apropiindu-se”, iar când Vodă sugerează că îl disculpă pe Meşter în pofida opoziţiei curtenilor „se uită cu înţeles unii la alţii” (V, 3). Finalmente îi vor cere lui Vodă în cor, imperios, de două ori, „Osânda!!” şi explicit „Moarte clăditorului!”, referindu-se la Meşterul acuzat de omucidere (V, 4). În opoziţie cu Mulţimea, se configurează ca personaj colectiv ostil lui Manole, dar după sinuciderea acestuia inclusiv Boierii şi Călugării „îşi descoperă capul”, sugerând că postmortem îl vor preţui drept pe meşterul de geniu.

„Mulţimea”: suflarea omenească adunată la locul construcţiei, popor sosit o dată cu alaiul domnesc sau independent de acesta, însă neincluzând Călugării şi Boierii, alt personaj colectiv faţă de care se disociază prin opoziţie. Iniţial apariţie fără replică, „murmură împotriva boierilor” care ceruseră pedepsirea lui Manole pentru omucidere, iar, când Vodă pare a înclina balanţa către osândirea Meşterului, Mulţimea protestează făţiş („Nu, nu se poate!”), mânia lor îndreptându-se în special către viţa nobilă („în tulburare crescândă spre boieri: Nu, nu se poate!

Ce vor! Nu se poate! Cine sunt? Nu se poate!", până la a recuza clasa conducătoare: „Alt sfat, alt sobor! Acesta să plece! Acesta să se întoarcă!", V, 4). Mulţimea anonimă, plebea este, dintre personajele exterioare dramei, sosite după înălţarea bisericii, cel care se situează statornic de partea Meşterului. Tot Mulţimea exprimă şi receptarea estetică a creaţiei Meşterului, dincolo de valorificarea ei ca bun religios sau ctitorie domnească de către alte personaje („Nu, nu se poate! Manole, meşterul neasemănat, trebuie să trăiască! Nu, nu se poate! (...) Noi strigăm, boierii urlă, noi apărăm, călugării osândesc – toţi suntem jos, Manole singur e sus, singur deasupra noastră, deasupra bisericii!", V, 4). Prin intermediul Mulţimii este exprimată şi receptarea lui Manole ca artist de geniu, „meşterul neasemănat". Însă Manole nu se situează ca *om* „deasupra" creaţiei sale, ci este stăpânit şi neantizat de aceasta. „Deasupra" operei va supravieţui eventual ca *artist*, doar în măsura în care admirând o operă de artă admirăm implicit în aceasta şi pe creatorul ei. Mulţimea încearcă să îl oprească pe Meşter din gestul său iminent de sinucidere.

Băiatul de curte este o apariţie conjuncturală şi singulară, sosit o dată cu alaiul domnitorului la locul construcţiei împlinite, dar se detaşează prin cele trei replici ca spirit subtil, inteligenţă şireată şi diplomată, neezitând să încline balanţa judecării lui Manole de către Vodă în favoarea meşterului, sau ghicind că acesta era oricum gândul domnitorului: „În locul măriei-tale, aş da afară din călindar un sfânt şi-aş pune în locu-i numele lui Manole" (V, 3). „... în penultima scenă a piesei, eroarea judecării eroului după convenţiile şi obişnuinţele cotidiene este spulberată de vocea nevinovată a unui copil (ca în cunoscutul basm povestit de Hans Cristian Andersen); pentru conştiinţa pură (nefalsificată de convenţii), Manole nu e culpabil, ci este un martir; fapta lui nu trebuie pedepsită, ci sanctificată"[7].

Bibliografie

BĂRBULESCU, Titus, *Lucian Blaga. Teme şi tipare fundamentale*. Traducere din limba franceză de Mihai Popescu, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 1997.

BÂGIU, Lucian, *Ficţiunile matcă în dramaturgia blagiană* în Caietele „Lucian Blaga", vol. IV, Comunicări şi traduceri prezentate la Colocviul Naţional Studenţesc „Lucian Blaga", ediţia a IV-a, din 24-26 octombrie 2002, Editura Universităţii „Lucian Blaga" Sibiu, 2003, ISBN 973-651-703-9, pp. 41-49.

BÂGIU, Lucian, *Scenocentrismul în dramaturgia blagiană: surmontarea indeciziei* în „Meridian Blaga IV" [comunicări prezentate la sesiunile ştiinţifice anuale de la Cluj-Napoca, dedicate operei poetice şi filosofice: 1990-2002], Societatea Culturală „Lucian Blaga" Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2004, p. 152-156.

BÂGIU, Lucian, *Bogomilism, sofianic şi daimonic în „Meşterul Manole" de Lucian Blaga*, în „Meridian Blaga V", tom 1-Literatură, Societatea Culturală „Lucian Blaga" Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2005, p. 32-46.

[7] Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 128.

BÂGIU, Lucian, *Meşterul Manole: creatorul vs. omul creator. Valeriu Anania vs. Lucian Blaga*, în „Meridian Blaga 6", tom 1-Literatură, Societatea Culturală „Lucian Blaga" Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006, p. 13-21.

BÂGIU, Lucian Vasile, *Personaje secundare în „Meşterul Manole" de Lucian Blaga: Mira, Găman*, „Philologica Jassyensia", An VII, Nr. 1 (13)/2011, p. 17-28.

BLAGA, Lucian, *Isus-pământul*, reprodus în vol. *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole*. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, prefaţă de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.

BLAGA, Lucian, *Opere 5. Teatru*. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, 1977.

BLAGA, Lucian, *Opere*, 3, *Teatru*, Bucureşti. Editura Minerva, 1986.

BLAGA, Lucian, *Opere* 12. *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*. Ediţie coordonată de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, 1995.

BRAGA, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*. Prefaţă de Nicolae Balotă, Iaşi, Institutul European, 1998.

BRAGA, Mircea, *Dramaturgia blagiană sau triumful artisticului*, în „Steaua", anul XIX, nr. 3, martie 1968, p. 5-12, nr. 4, aprilie 1968, p. 14-23, reprodus în vol. *Sincronism şi tradiţie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1972.

CIOMPEC, Gh., *Motivul creaţiei în literatura română*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979.

CULIANU, Ioan Petru, *Gnozele dualiste ale Occidentului*. *Istorie şi mituri*. Ediţia a doua. Traducere de Tereza Culianu-Petrescu. Cuvânt înainte al autorului. Postfaţă de H.-R. Patapievici, Iaşi, Editura Polirom, 2002.

ELIADE, Mircea, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, în vol. *Meşterul Manole*. Studii de etnologie şi mitologie. Ediţie şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iaşi, Editura Junimea, 1992.

FANACHE, V., *Chipuri tăcute ale veşniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.

FANACHE, V., *Lucian Blaga. Dramaturgul*, în vol. *Lecturi sub vremuri*, Cluj-Napoca, Editura Motiv, 2000.

GANĂ, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976.

GANĂ, George, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.

***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu. Bucureşti, Editura Eminescu, 1981.

MICU, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism*, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 2000.

MIHĂILESCU, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.

MODOLA, Doina, *Lucian Blaga şi teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, Bucureşti, Editura Anima, 1999.

MODOLA, Doina, *Lucian Blaga şi teatrul. Riscurile avangardei*, Bucureşti, Editura Anima, 2003.

TODORAN, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985.

LA POLITESSE ET SES APPARENCES TROMPEUSES DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XVII^E SIÈCLE

Diana Rînciog
Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: Politeness is a favourite topic in the seventeenth century literature, for example when the moralists (La Bruyère, La Rochefoucauld, La Fontaine) highlight it as a superior virtue of the mind. Being polite was a sine qua non requirement for the honnête homme in classicism, but politeness represents in general what distinguishes people's attitude, what lends them a courteous and genteel air towards the others. If politeness is accompanied by sincerity, it becomes a superior virtue of the mind which is commended by the wise. If politeness, however, has hiddden intentions due to a mean plan to obtain some advantages through it, then it is called 'flattery' or 'hypocrisy' and it becomes daunting - all of La Fontaine's Fables and La Rochefoucauld's Maxims prove this.
Nowadays, politeness is more and more claimed by all sorts of social and professional environments, but it is sometimes absent or concealed in a very discouraging way. Young people's politeness - is that utopic? Peasants' politeness - is it going extinct? These are questions to which the present article seeks to provide an answer. To a certain extent, the paper also makes a comparison with the Romanian/ European literature and paremiology.

Keywords: politeness, sincerity, virtue, hypocrisy, flattery.

La politesse est la première et la plus engageante de toutes les vertus sociales.
(J.Locke, *Quelques pensées sur l'éducation*)

La politesse est un sujet privilégié dans la littérature du XVII^e siècle, où les moralistes (La Bruyère, La Rochefoucauld, La Fontaine) la mettent en évidence comme une vertu supérieure de l'esprit. Être poli c'était une chose *sine qua non* pour *l'honnête homme* de l'époque classique, mais la politesse représente en général ce qui distingue l'attitude des gens, leur donne ce parfum de la bonne volonté, de l'air courtois envers les autres. Si la politesse est accompagnée de la sincérité, elle devient cette vertu supérieure de l'esprit, honorée par les sages. Si la politesse a des intentions cachées, issues du calcul mesquin d'obtenir des avantages, alors elle s'appelle « flatterie » ou « hypocrisie » et devient vraiment redoutable - toutes les *Fables* de La Fontaine ou les *Maximes* de La Rochefoucauld le démontrent.

Le sujet est vraiment passionnant pour n'importe quelle époque, mais au XVII^e siècle la politesse il était fascinant, parce que l'étiquette de la cour imposait une attitude digne,

équilibrée, voire hautaine. Parmi les moralistes, c'est La Bruyère qui consacre de belles phrases à la politesse. Prenons le paragraphe 32 du chapitre « De la société et de la conversation »[1] :

La politesse n'inspire pas toujours la bonté, l'équité, la complaisance, la gratitude ; elle en donne du moins les apparences, et fait paraître l'homme au dehors comme il devrait être intérieurement. L'on peut définir l'esprit de politesse, l'on ne peut en fixer la pratique : elle suit l'usage et les coutumes reçues ; elle est attachée aux temps, aux lieux, aux personnes, et n'est point la même dans les deux sexes, ni dans les différentes conditions ; l'esprit tout seul ne la fait pas deviner ; il fait qu'on la suit par imitation, et que l'on s'y perfectionne. Il y a des tempéraments qui ne sont susceptibles que de la politesse ; et il y en a d'autres qui ne servent qu'aux grands talents, ou à une vertu solide. Il est vrai que les manières polies donnent cours au mérite, et le rendent agréable ; et qu'il faut avoir de bien éminentes qualités pour se soutenir sans la politesse. Il me semble que l'esprit de politesse est une certaine attention à faire que par nos paroles et par nos manières les autres soient contents de nous et d'eux-mêmes.

À notre avis, la définition donnée par La Bruyère à l'esprit de politesse est l'une des plus complexes qu'on puisse imaginer, visant l'intérieur comme l'extérieur de l'homme. Évidemment, l'extérieur est ce qu'on peut constater chacun chez l'autrui, mais l'écrivain parle aussi des apparences qui sont souvent trompeuses. Et puis la politesse c'est une coutume, une deuxième nature dirait Pascal. La Bruyère voit tous les aspects du problème, il dévoile même l'attitude calculée, hypocrite de certains qui font des compliments avec l'espoir d'en recevoir à leur tour, comme un commerce. La politesse, une marchandise subtile ou simplement utile? Un échange diplomatique ? Un vernis de la société ? C'est ici la différence entre les valeurs authentiques et le simulacre de vertu : « L'on dit à la cour du bien de quelqu'un pour deux raisons : la première, afin qu'il apprenne que nous disons du bien de lui ; la seconde, afin qu'il en dise de nous. »[2] Le style de l'écrivain met en évidence l'idée de symétrie, de réciprocité.

Ailleurs, le moraliste suggère qu'il faut maîtriser un arsenal de mots adéquats, même « des phrases toutes faites, que l'on prend comme dans un magasin», donc la politesse s'attache au cliché, aux formules stéréotypées, déjà employées, déjà vérifiées. Pas d'authentique, pas de valeur. Mais l'effet est garanti, c'est le compliment à cible sûre.

Les critères selon lesquels on définit la politesse peuvent concerner l'âge des personnes, chaque génération ayant un profil particulier en ce sens. On le dit souvent : la politesse à l'époque de nos parents ou grands-parents – en effet, d'autres formules, d'autres gestes, d'autres coutumes. Aux jeunes tout cela peut paraître désuet. Même à l'intérieur de la famille, la politesse a des nuances différentes, dans la manière de s'adresser aux parents, aux frères aînés, etc., en fonction de la région, du milieu urbain ou rural, du degré d'éducation, du respect de la tradition. La politesse est en effet un miroir où l'on voit les autres réagir à nos paroles, à nos gestes. Nous adhérons à l'idée de La Bruyère, conformément à laquelle l'honnêteté, les égards et la politesse des personnes avancées en âge de l'un et l'autre sexe donnent bonne opinion de ce qu'on appelle « le vieux temps »[3].

[1] La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Flammarion, 1965, p.157.
[2] *Ibid*, p.210
[3] *Ibid.*, p.320.

Selon Pascal, la nature originelle de l'homme est de dissimuler, « l'homme n'est donc que déguisement, et en soi-même et à l'égard des autres. Il ne veut donc pas qu'on lui dise la vérité. Il évite de la dire aux autres ; et toutes ces dispositions, si éloignées de la justice et de la raison, ont une racine naturelle dans son cœur ».[4]

Les proverbes mettent en relief la politesse comme une vertu spécifique de l'homme, capable de penser, de parler avec sagesse. En général, c'est une stratégie dont le succès est certain. Voilà quelques-uns des proverbes les plus suggestifs[5] :

Il y a dans la politesse charme et profit. (Euripide, *Hippolyte*)
La politesse est une clef d'or qui ouvre toutes les portes. (proverbe général)
On va plus loin le chapeau à la main que le chapeau à la tête. (proverbe général)
La politesse est à l'esprit ce que la grâce est au visage. (Voltaire, *Stances*)
On demande le parfum à la fleur et à l'homme la politesse. (proverbe indien)
Un démon poli vaut mieux qu'un saint grossier. (proverbe libanais)

La politesse est une monnaie qui enrichit non point celui qui la reçoit, mais celui qui la dépense. (proverbe persan)

La plus grande politesse est l'honnêteté. (proverbe américain)

L'imagination populaire ou bien celle des écrivains est la prémisse de la création des plus belles définitions de la politesse – les métaphores (« fleur », « clef d'or », « monnaie »), ou les comparaisons (« politesse/grâce », « démon poli/saint grossier ») témoignent de la valeur exceptionnelle que cette vertu humaine a aux yeux de tout le monde. Une monnaie qui enrichit celui qui la dépense, nous semble une très belle image du paradoxe représenté par les gens polis. C'est la même chose que la générosité : le don réjouit surtout celui qui le fait, davantage que celui qui en bénéficie.

Dans les *Maximes* de La Rochefoucauld nous trouvons une phrase mémorable, dans le style lapidaire propre à cet écrivain : « La politesse de l'esprit consiste à penser des choses honnêtes et délicates. »[6]

En ce qui concerne les proverbes roumains, mentionnons, par exemple, « La politesse est la qualité de l'homme bien éduqué. », « En parlant poliment ce n'est pas un effort, mais peut être bien utile », « La politesse ouvre les portes des méchants, tout comme à ceux qui sont bons », « Un refus poli est meilleur qu'une faveur grossière », « La politesse ne coûte rien et gagne tout. », « La politesse fait durer l'amour ».

En roumain, nous avons de belles images et sonorités, souvent avec la rime ; l'épithète ajoutée au mot « parole » (« vorbă », en roumain) est toujours suggestive pour le succès et la prémisse de celui-ci :

Vorba *dulce* mult aduce.
Cu vorbe *dulc*i mai multă pâine mănânci.
Vorba *bună* mult adună.
Vorba *dulc*e oase frânge.

[4] Pascal, *Pensées,* Paris, Éd. Jean-Claude Lattès, 1995, p. 53.
[5] Maurice Maloux, *Dictionnaire des proverbes,sentences et maximes,* Larousse, 2009, p. 416.
[6] La Rochefoucauld, *Maximes,* Paris, Flammarion, 1977, p. 54.

Cuvântul *bu*n unge şi cel rău împunge.

Mais on trouve aussi chez les écrivains des maximes sur la politesse :

Si nous ne pouvons pas être généreux, essayons au moins d'être polis. (Nicolae Steinhardt)[7]

La politesse est la sœur de l'amour. (Francis de Assisi)

La politesse réside dans l'oubli de soi-même en faveur des autres.(Balzac)

La politesse est pour l'esprit ce que la beauté est pour le visage : une icône de la bonté.(Voltaire)

Un livre classique qui semble être écrit dans une atmosphère d'élégance et de politesse de l'esprit est celui de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves.* C'est une vraie démonstration concernant les vertus sociales, celles acceptées à la cour de Henri II. Même la première phrase du roman le prouve : «La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second.» En tout cas, écrit l'auteure, « l'ambition et la galanterie étaient l'âme de cette cour, et occupaient également les hommes et les femmes. »[8]

Pour ce qui est de La Fontaine, nous pourrions mentionner au moins deux fables qui montrent les pièges de la soi-disant politesse : *Le Corbeau et le Renard* et *Le Renard et la Cigogne*. En effet, ce vernis de politesse est en réalité une flatterie efficace. L'histoire est bien connue, et la morale reste impérissable, comme « âme » de la fable, tandis que le texte est « le corps », plus vulnérable du point de vue linguistique, mais aussi résistant. Nous évoquons une très belle leçon à la campagne, où des élèves avaient peint eux-mêmes une scène de la fable du corbeau et du renard, notant en bas du dessin la morale : « Apprenez que tout flatteur/Vit aux dépens de celui qui l'écoute ». C'est un marchandage cet échange de compliments, dont tous les moralistes parlent, avec ironie et amertume, avec lucidité aussi. Pour l'autre texte évoquant le sujet de la politesse, les vers sont si inspirés :

A l'heure dite, il courut au logis
De la Cigogne son hôtesse ;
Loua tres-fort la politesse ;
Trouva le diner cuit a point […] [9]

La morale n'est plus moins sugestive et utile à la fois :

Trompeurs, c'est pour vous que j'écris :
Attendez-vous à la pareille.

Dans les pièces de Molière aussi, nous avons le sujet de la politesse traité sous de différents volets, plus ou moins explicites, mais dans le texte *Le Misanthrope* la politesse est

[7] Notre traduction pour les citations des écrivains, si nous les avons trouvées en roumain, mais aussi pour les proverbes autochtones.
[8] Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1990, p.27.
[9] La Fontaine, *Fables,* Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1995, p.41.

chassée au nom de la sincérité prêchée à tout prix par le personnage principal, Alceste. Pour lui, la devise de vie est contenue dans les vers :

Je veux qu'on soit sincère et qu'en homme d'honneur,
On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur.

Alceste refuse la politesse mondaine, il ne veut pas faire la différence entre l'extérieur et l'intérieur, comme le fait Philinte, le héros sage de la pièce. Alceste, lui, il déteste et refuse les « bons usages » de la société, tandis que les mondains (comme Oronte et Célimène) ne sont que politesse extérieure. Philinte, à son tour, est un élément d'équilibre, un modèle d'adaptation, il sait distinguer entre l'extérieur et l'intérieur, tout en restant sincère ! Mais pour Alceste, la politesse signifie simplement hypocrisie !

Et aujourd'hui la politesse ? Au-delà des formules de salut ou du vouvoiement, où est l'esprit de politesse ? Est-ce que la jeune génération respecte vraiment les personnes plus âgées ? et cela tient effectivement de la politesse, ou bien de la reprise d'un modèle véritable, d'un comportement valable et des mœurs honorables ? En Roumanie, autrefois, dans certains villages même à présent, les gens se saluent sans se connaître, c'est une coutume qu'on constate aussi parmi les voyageurs, quand ils se rencontrent au sommet de la montagne. En ville, cette politesse est une chimère, c'est Michel Tournier qui en parle, en montrant que c'est de bon ton à Paris, par exemple, d'ignorer jusqu'aux noms des voisins de palier !

Pour ce qui est des relations entre les parents et les enfants, on constate souvent le manque de politesse, mais plutôt une démocratie des formules d'adressation, les enfants prénommant leurs parents ; ce phénomène est visible également dans les relations « modernes » entre les élèves et les professeurs, surtout si la différence d'âge n'est pas grande.

La politesse et ses apparences trompeuses représentent un sujet de choix pour caractériser un personnage, une génération, une société, une époque littéraire; finalement, cela devrait être un exercice quotidien de bonne volonté auquel manque le moindre calcul, pour qu'il soit véritable…

Repères bibliographiques :

La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Flammarion, 1965,
La Fontaine, *Fables*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1995
Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1990
Maurice Maloux, *Dictionnaire des proverbes*, Larousse, 2009
Molière, *Le Misanthrope*, http://www.toutmoliere.net/le-misanthrope,36.html, consulté le moisd e décembre 2015.
Pascal, *Pensées*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1995
La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, Flammarion, 1977

THE OMNIGRAMA : BETWEEN NACHLEBEN AND METAXA

Igor Ursenco, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mures

Abstract : The following paper aims on the mechanisms of general intertextual generation. Although The post-modernism is creditated, by certain reasons, to be responsible for the emergence of Intertextual practice, the alleged evolutionary theories of Intertextuality follows almost loyally the alternating types of Theories of literature, thus corresponding to the dominant modalities of cultural thinking.

Keywords: Intertextuality, literary movements, Rhetoric, Postmodern Paradigm, Nachleben, Romanian authors

Studiul își propune abordarea diacronică, în limitele îngăduite de temă, a unor epifenomene complementare *intertextualităţii*, fiind legate de focalizarea suplimentară asupra mecanismelor de generare a acesteia.

Este şi cazul post-modernismului, decelarea anumitor momente (răspunzătoare de emergenţa specifică a grilei intertextuale, deci) nu ar trebui să ne scape. Aşa cum s-a observat[1], perspectiva – şi nu neapărat apariţia! – conceptului de post-modernism trebuie legată de criza modernistă, adică de „abandonarea modelului cultural antropocentric şi individualist constituit în Renaştere, precum şi a conceptului clasic de ştiinţificitate"[2].

Structura de adâncime a hermeneuticii premergătoare „secolului luminii" cunoştea o viziune de consensus a universului prin două metode specifice: *cognitio* (reflectarea asupra similitudinilor vizibile prin filtrarea calităţilor de suprafaţă ale lucrurilor sau fenomenelor) şi *divinatio* (abordarea adâncită a raporturilor universale). Astfel, „înţelegerea" şi „cunoaşterea" erau două modalităţi complementare şi coexistente într-un soi de armonie relativă în familie. Pe lângă aceste două noţiuni, nu mai puţin familiară era între păturile sociale sărace ale vremii şi cea de agnosticism radical, înţeles ca *simulacrum mundi* (antagonismul divinităţii supreme cu îngerii căzuţi).

[1] Cf: Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey H, Hartman and Hillis J, Miller (ed.), *Deconstruction and Criticism,* London, Routledge, 1979; J.- Fr. Lyotard, La condition postmoderne, Paris; G. Bachelard, Le nouvel esprit scientifique, Paris, 1983; I. Hassan, Pluralism in Postmodern Perspective // Critical Inquiry, 1986, vol.12; Kelley, Donald (ed.), *The History of Ideas: Canon and Variations,* Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1990, Appleby, Joyce et al. (eds.), *Knowledge and Postmodernism in Historical Perspective*, New York & London: Routledge, 1996, A. Dumitriu, Eseuri, Bucureşti, 1986; A. Muşina, Introducere în poezia modernă, Braşov, 1995 etc.

[2] Petrescu I. Em., Modernism / Postmodernism. O ipoteză // D. Adamec şi I. Bot (Ed.). Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu. - Cluj: Dacia, 1991, p. 160

În linii mari confirmăm accepţia, aproape comună, dată modernismului, cu specificarea importantă: paradigma lui trebuie că prevalează începând cu explozia „Renaşterilor" culturale succesive diseminate pe teritoriul Europei (moment la care vom reveni pe parcursul lucrării).

Date fiind căile specifice de evoluţie, nu vom situa nici *conceptul de ştiinţificitate* în directă legătură cu procesul artistic-literar. În cazul post-modernismului, de exemplu, considerăm că e vorba de o „pseudo-sincronizare" condiţionată de mai mulţi factori. Printre cei mai responsabili agenţi responsabili anume doi poartă încărcătura „focosului" revoluţionar:

- optica *teoriei relativităţii* (ce pune la îndoială cunoaşterea intuitivă, raţional-empirică şi neagă absolutismul „spaţiu/timp" ori chiar proclamă existenţa, complementară, a unor modele spaţiale eclectice etc.)
- dinamica *fizicii quantice* (reducând categoriile de „spaţiu/timp" şi „substanţă/entitate" la conceptul de „proces/relaţie"), cea care a constatat, de exemplu, că *fotonul* (corpuscul / undă) nu e altceva decât o formă de *lucru/mişcare*.

În acest mod, obiectele şi fenomenele privite cu ochiul subiectului – şcolit la tradiţionala *gnoseologie contemplativă,* care acordă hegelian[3] primatul văzului, ca localizare a spiritului, în detrimentul celorlalte simţuri: a gustului şi mirosului, în special – nu vor mai apare, de acum înainte, ca având entitate proprie, ci drept o inter-conexiune de fapte şi evenimente. Sugestiile vor fi preluate / asimilate (inclusiv) de ştiinţe care, prin însăşi structura lor, păreau refractare unei asemenea interpretări. Astfel, în „Logica dinamică a contradictoriului", gânditorul francez de origine română Stephane Lupasco va încerca o reconsiderare a logicii lui Aristotel, infirmând, printre altele, *principiul terţiului exclus* şi va depăşi rezolvarea – hegeliană, prin sinteză – a antagonismelor.

Însuşi subiectul – trăitor într-un spaţiu fără centru organizator, *ergo* centrifug (filosoful german Nietzsche va afirma, fără drept de apel, că „Dumnezeu a murit!"[4]) – îşi pune la îndoială propria existenţă. Din aceste sucuri tulburi şi-au putut alimenta configuraţia noi direcţii în ştiinţă. Cu titlu de exemplu teleologic – responsabile, explicit, de reflectarea lumii moderne scindate în oglinzile suprarealiste de speţă dadaistă, cubistă, futuristă etc., dar şi de repercusiunile implicite asupra întregii literaturi a sec. XX – îl putem cita pe cel al psihanalizei. Deja după părintele psihanalizei Siegmund Freud, ştiinţele sociale vor examina şi, deci, reduce deformator, individul la interacţiunea dintre instincte şi morala societăţii, în ultimă instanţă. De aici şi până la afirmaţia lui Alexandru Muşina conform căreia „*eu*-l e o ficţiune a empiriştilor englezi" nu e decât un pas. Faptul poate fi urmărit şi în cristalizarea, mai nouă, a definirii literaturii moderne. Pentru că „memoria culturală" s-a dovedit a fi pe cât de scurtă, pe atât de amnezică: de la „dispariţia locutorie a poetului" (Mallarme) modernist în spatele textului, trecând pe la textualistul solitar ce „scrie obiectiv" (în sensul cel mai pur al cuvântului) despre ... procesul scrierii (fiind unul dintre eroii acesteia) şi până la nihilismul de-constructivist al „autorului" generat de „propriul" text.

[3] Hegel G.W. F., Frumosul artistic sau idealul / Estetica, Bucureşti: Editura Minerva, 1984, p.309

[4] O frază, intertext și ea, generată de o referință via Jean paul Richter, pe care Nerval, la rândul său, o inserează pe post de Motto în ciclul de sonete „Hristos pe Muntele Măslinilor": „Dieu es mort, le siel est vide ... ? Pleurez, enfants, vous n'avez plus de père"!

Vom observa aici re-înnodarea viziunii artificiale asupra structurii universului înţeleasă ca *simulacrum*, în detrimentul cunoaşterii de consensus enumerate deja, *cognitio* şi *divinatio*.

Indiferent de soluţiile care vor fi prouse pe viitor de către alţi cercetători ai subiectului, reverberarea noţiunilor de mai sus trebuie pusă pe seama depăşirii complexului cultural tributar expectativei* moderniste a literaturii. Deoarece ar fi să pornim de la o falsă premiză configurând aici *paradigma post-modernistă* versus cea *modernistă*, vom urmări problema „Ce este sau ce trebuie să fie postmodernismul?" şi rezolvarea ei prin recuperarea subiectului[5].

Cu unele excepţii notabile, interpretările „post-moderniste", inclusiv cele consacrate de bibiografia oficială, evită cu o insistenţă supărător de abilă, am putea spune, rezolvarea integrativ-individuală a crizei moderniste. Eseul justificator „Ce a fost modernismul?"[6] vine să susţină cu îndreptățire afirmaţiile: „În măsura în care mai suntem încă moderni aş zice că suntem Copiii Umanismului şi ai Iluminismului. Până la un anumit punct a fost triumful intelectului acela de a identifica şi izola forţele iraţionalului. Pe de altă parte cauza triumfului a revigorat curentul subteran antiintelectual, pe care, atunci când ajunge la suprafaţă, prefer să-l numesc post-modern".

În aceeaşi cheie Gerald Graff denunţă post-modernismul literar drept „unul dintre miturile centrale ale contraculturii, menit să autorizeze o celebrare antiintelectuală a energiei vitale brute şi un ethos al hedonismului iresponsabil"[7]. Ceea ce face Ihab Hassan, printr-un gest recuperator, este să accepte tolerant „arta pop şi tăcerea, cultura de masă şi deconstructivismul, Supermen şi Godot"[8].

Pe continentul european, dezbaterile modernism *versus* post-modernism au cunoscut o evoluţie mai reţinută, şi vom aminti aici disputele iniţiate în Italia de Gianni Vattimo referitor la „sfârşitul modernităţii" şi, circumscrise acesteia, a „metafizicii" sau a „gândirii tari" (universală, egocentrică, intolerantă) şi apariţia, în compensare, a „gândirii slabe"[9] specifică post-modernismului.

Dacă am încerca o sintetizare a acestor viziuni, va trebui să le repartizăm în, cel puţin, două grupuri, confirmând o situaţie cu totul specială.

---

*Prin *expectaţie literară* înţelegem un sistem de legi, principii nescrise ale acestui complex cultural − propriu tuturor „epocilor", „perioadelor", „curentelor", sistemelor literare – cu repercusiuni restrictive dar şi prescriptive, având în vedere valoarea universală a complexului care ar da seama, chipurile, de rolurile, funcţiile, drepturile şi obligaţiile „autorului" sau „lectorului"

[5] Ioana Em. Petrescu propune „drept criteriu de diferenţiere a celor două modele culturale – modernismul si postmodernismul – de-structurarea, respectiv re-structurarea categoriei individualului", la care subscriem fără rezerve. Cf. Petrescu I. Em., De la citat la grefa textuală // D. Adamec şi I. Bot (ed.), Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu., Cluj Napoca: Editura Dacia, 1991, p.160

[6] Harry Levin, What was the modernism, New York: Oxford University Press, 1966

[7] Graff, Gerald, The Myth of the Postmodern Breakthrough / Literature Against Itself, Chicago: University of Chicago Press, 1979, pp. 31-62

[8] Ihab Hassan, Sfâșierea lui Orfeu (Postfață) // Caiete critice, 1986, nr.1-2, p. 181

[9] Vattimo, Gianni, Il pensiero debole, Milano,1983, apud Matei Călinescu, Cinci feţe ale modernităţii, Bucureşti: Editura Humanitas,1995

Primo, când post-modernismul este acceptat ca perioadă de trecere dinspre exacerbarea crizelor moderniste spre ceea ce va indica însăşi practica literară – admitere, de altfel, complementară înţelegerii noastre.

Şi *secundo*: categoriei de post-modernism i se aplică un tratament în regim de curent (direcţie, mişcare) literar – şi trebuie să recunoaştem că putem vorbi despre acest lucru mai degrabă ca asumare teoretică, păstrând anumite rezerve, fireşte. Vom putea vorbi despre excepţii fericite, de fiecare dată, când vom face referire la procesul de *real*-izare şi, deci, restructurare a categorieie eu-lui. În opinia noasră, stratificarea intertextuală proferată de postmodernism doar textualizează lumea ca proces noumenal în detrimentul fenomenologiei moderniste, de unde și problema majoră dacă putem vorbi despre anamneză culturală ori libertate auctorilală nelimitată în ceea ce o privește.

Indiferent de detaliile aferente, ambele accepţii ne conduc spre o înţelegere restrictivă a fenomenului, pe care preferăm să-l numim **post-modernism** (scris prin cratimă, care e cordonul său ombilical asfixiant deşi hrănitor!) sau **modernism târziu**. De acum încolo, post-modernismul îşi poate elabora configuraţia doar ca epifenomen, permiţând *conceptului de intertextualitate* să-şi croiască propria cale configuratoare şi să-şi reveleze propriile calităţi artistice, având în vedere că în literatura de specialitate deja au fost exprimate opinia că ar mai fi existat fenomene literare apropiate postmodernismului prin categoriile poeticului[10].

În măsura în care propuneam despărţirea de *modernism* pentru *transmodernism* prin *post – modernism* (rămânând, ca să parafrazăm o expresie a lui Harry Levin, *copiii nimănui*) calea de a supravieţui acestei stări de indeterminare şi de a o depăşi, cât mai curând posibil, e de căutat încă în rezervele neexploatate ale *dimensiunii intertextuale***.** Raţiunea pentru care devine cu putină acest capitol trebuie că rezultă aadar tocmai din faptul că nu poate evita întrebri princip(i)ale, unele formulate deja. În primul rând cele în ordinea legitimării cadrului propriu-zis de acțiune a *intertextualitii*, cât și a motivării lui axiologice.

Deși a venit ca o sinteză a complementarităților culturale din epocile istorice precedente, presupusul **dosar evolutiv al teoriilor intertextuale** urmează aproape fidel alternarea celor patru tipuri de teorii ale literaturii, corespunzând modalităților dominante ale gândirii pe care le urmărește M. H. Abrams[11] şi anume:

- teoriile *mimetice* (centrate pe *Univers*)
- teoriile *pragmatice* (având în centru *Publicul*)
- teoriile *expresive* (axate pe *Autor*) și
- teoriile *obiective* (structurate în jurul *Operei*).

Până a ajunge în impasul actual previzibil − cu formele sale cele mai accesibile: revizitarea −, cercetările dedicate intertextualității au început să dreneze actualmente între discuțiile cu caracter *normativ* până a genera Poetici *descriptive* pe linia lui Boileau. Astfel, într-o monografie dedicată intertextualității, cercetătoarea din Federația Rusă Natalia

[10] Затонский Д., Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы, 1996, №3, с.205

[11] M. H. Abrams, Orientation of Critical Theories/ The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition, Oxford: Oxford University Press, 1971

Kuzmina[12] emite ipoteza că ultima ar constitui criteriul valorii estetice a textelor literare precedente[13] (de exemplu, traducerile din „Iliada" şi „Odiseea" lui Homer, Biblia etc.), având în vedere că ulterior anume aceste traduceri obțin calitatea de prototexte[14] ce influențează decisiv alte texte din limba respectivă (metatexte[15])".

Deși valabile pentru o zonă culturală limitată geografic vorbind − dacă luăm în calcul faptul că moștenirea iudeo-greco-latină este perpetuată, preponderent, în Europa și cele două Americi − aserțiunile de mai sus readuc în discuție problema canonului. E suficient să invocăm aici o lozincă ce a făcut carieră internațională: „ar putea fi scrisă o istorie a criticii doar pe baza interpretărilor succesive a pasajelor dominante din „Poetica" lui Aristotel"[16]. Or, logica aristotelică operează numai cu binomul „fals"-„adevărat" şi se bazează pe trei principii:

(a) „identitate" (adică cum eu nu sunt acelaşi cu mine însumi?),

(b) „necontradicţie" (nu pot, simultan, să fiu şi aici şi în altă parte) şi

(c) „terţ exclus" (ceva nu poate fi decât „adevărat" sau „fals" – o altă posibilitate este exclusă).

Mai mult, alăturarea celor trei elemente constitutive poate provoca o anumită rezervă pe deplin înțeleasă. În fond, cele două noțiuni — canonul și intertextualitatea — intră în relație semantică de oximoronie. Dar din anume acestă incompatibilitate poate decurge o provocarea intelectuală și miza majoră pentru concluzile acestei cercetări anunțate. Or, așa cum vom demonstra pe parcursul lucrării, tradiția și diferitele forme (explicite sau implicite) de raportare la aceasta vor atrage cu sine (rezultând în) tot atâtea repercusiuni ale efectelor culturale generate de o anumită dependență autoritară. Fără a intra într-o discuție extinsă, va trebui să demonstrăm că orice trimitere la termenul de „canon" are, și nu poate fi altfel, decât referire[17] la o formă mai mult sau mai puțin evidentă de *putere*. Adică orice fel de autoritate implicită, inițial teologică (Divinitatea și preceptele ei sacre), profană (negativ divină), apoi ideologică, politică, etică, emică, inclusiv literară (culturală). Pentru că, așa cum avertiza Roland Barthes într-un „Aide-mémoire la vechea retorică", retorica nu e decât numele oficial folosit pe parcursul deceniilor pentru „uzanța clasică a limbii literare"[18].

De acum încolo, ceremonia autocrației și o anumită rigoare oficială indusă de *eroticism paternal* (în sens psihanalitic) va fi substituită de presupusa alternativă la *democrație* și

[12] Кузьмина Н.А., Интертекст и его роль в эволюции поэтического языка, Екатеринбург: Издательство Урал, Омск: Омский госуниверситет, 1999

[13] Cu sensul de „fenomen major din cadrul unei culturi naţionale, cunoscut majoritatății absolute a purtătorilor acesteia, şi referințele relativ frecvente la care sunt uşor de înţeles sau decodate cu uşurinţă de către destinatari". Cf., Кузьмина Н.А., Интертекст и его роль в эволюции поэтического языка, Екатеринбург: Издательство Урал, Омский госуниверситет, 1999, с. 219

[14] Texte de bază, primare, suport pentru crearea de alte texte

[15] Texte secundare /derivate

[16] M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*. *Romantic theory and the Critical Tradition,* Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 11

[17] De la latinescul „refero" − ecou, răsunet, imitaţie, eliberare, furnizare, restituire, inapoiere, feedback, reîntoarcere, revenire sau recul

[18] Roland Barthes, The semiotic chalenge, Berkeley▪Los Angeles▪London: University of California Press, 1994, p.11

ereticism (mental). Prin urmare nu mai putem vorbi despre intertextualitate (ca esență), ci despre *intertextualism heterotopic* ca funcționalitate retorică (intertextuală).

Astfel, atât îmbrățișările categorice cât și respingerile vehemente în câmpul intertextual pot da seamă pentru cest motiv de abordări eronate, inclusiv în viața culturală autohtonă. În cele ce urmează mă voi referi pe scurt la seria de interviuri plasate la rubrica „Ancheta lui Dinescu", publicate periodic în revista gălățeană „Dunărea de Jos". Ni se pare foarte interesant de urmărit cum răspunsurile (și anume: dacă „intertextualitatea e o formă culturală „elitist"-cleptocrată"[19]) variază în funcție de lecturile personale în aceeași măsură – sau dacă nu chiar predominant − de *conștiința apartenenței generaționiste* ale intervievaților de pe ambele maluri de Prut.

De exemplu, Victor Cilinică congenerul literar lui Mircea Cărtărescu, e dispus să surprindă în fundația intertextuală ce stă la baza poemului „Levantul" o elegantă „artă în a fura"[20], în timp ce criticul șaizecist Theodor Codreanu consideră să puncteze inexorabil chiar din start: „Diferența dintre Levantul lui Mircea Cărtărescu și Divina Comedie a lui Dante este cea de manieră și stil"[21]. Mai mult, teoreticianul literar stabilit la Huși reformulează din mers întrebarea structuratoare a anchetei generale (chiar dacă îi admite intertextualității „o formă culturală, elitistă de cleptomanie"), punctând polemic că, citez exact, „nu poți trăi la nesfârșit din parodie și plagiat eufemizat în intertextualitate"[22].

Alt reprezentant al generației pre-optzeciste, Nicolae Bacalbașa, susține, la rându-i, ideea complementară că „impostura a născut postmodernismul și intertextualtatea"[23], invocând, ca *intertextualis extremis*, tentativa neelucidată a prozatorului rus Mihail Șolohov de a pune mâna pe manuscrisele înaintașului său Boris Pilniak, torturat în răstimp de poliția politică sovietică. Participantă la anchetă, Doina Uricariu invocă în acest context deturnat un pasaj personal legat de un poet (nenumit) care i-ar fi „plagiat zeci din poemele"[24] sale.

În cazul altor intervievați se observă atenția pentru detaliul cultural. Simion Bogdănescu, de exemplu, leagă fenomenul de „tendințele agresive ale fenomenelor lucrative subculturale"[25], prevăzând trecerea „de la intertextualitate la transciplinaritate" ca „o simbioză între modernism și tradiționalism"[26]. Această idee este foarte bine sintetizată de Ovidiu Ghidirmic: „Intertextualitatea nu este, în niciun caz „elitistă", ci mai degrabă „democratică". Astăzi ea a devenit „cleptocratică" numai pentru că este „la modă" și, deci, la îndemâna tuturor"[27].

[19] Viorel Dinescu, Dialoguri Socratice, Galați, Editura Axis Libri, 2010
[20] Ibidem, p. 103
[21] Ibidem, p. 109. Tot acolo este dezvoltată ideea sa că (Mircea) „Cărtărescu a scris o capodoperă „manieristă urmând canonul parodiei postmoderniste, dar dincolo de spelndorile de artificer al cuvântului se ascunde nimicul. În schimb, la Dante, dincolo de cuvinte se află chiar poezia".
[22] Ibidem, p. 107
[23] Idem, p. 77
[24] Dinescu, Viorel. Dialoguri Socratice, Galați, Editura Axis Libri, 2010, p. 249
[25] Idem, p. 96
[26] Ibidem
[27] Dinescu, Viorel. Dialoguri Socratice, Galați, Editura Axis Libri, 2010, p. 140

Dintre basarabenii vizați de „dialogurile socratice" reținem răspunsurile criticului Mihai Cimpoi și a poetului șaizecist Nicolae Dabija. În timp ce primul admite că „am putea vorbi despre o *Poiană a lui Iocan* (eroul omonim din romanul „Moromeții" lui Marin Preda – n.n.) în cultură în care fiecare intră cu o părere a sa și cu o anumită ierarhie a valorilor și iese de acolo tot așa cum a intrat"[28], ultimul pretextează o adevărată răfuială − *on site* și *off site* − cu adversarii săi optzeciși, practicanți intertextuali prin excelență. Atribuindu-le din oficiu intenții „revizioniste" așa-zișilor „post-moderniști" basarabeni, Dabija „constată cu tristețe că în ultimii 15-17 ani" aceștia „nu au scris texte, ci doar manifeste"[29], sfârșind într-o „generație îmbătrânită cu biberonul în gură" preocupată de „mimarea infinitului într-o cutie de chibrituri, decupaje accidentale, (…) ironia fără obiect, pastișarea postmodernismului românesc"[30]. În subsidiar, intervenția sa pare să fie o reglare de conturi internă cu imputațiile care i se aduc, „mai cu cărțile altora pe masă"[31], privind frecventarea deloc inocentă a înaintașilor estetici de peste Prut.

Urmând o linie similară chiar dacă dintr-un alt punct geologic, doi dintre colegii săi din dreapta Prutului rezonează pe măsură. Pentru Ion Manea, de exemplu, intertextualitatea este „un fel de mediu primitiv în care se dezvoltă, într-o entuziastă promiscuitate, mormolocii noului analfabetism – analfabetismul global"[32]. Și scriitorul Dumitru Ion Dincă transcede abordarea individuală a fenomenului, atribuindu-i fenomenului în discuție metehnele unui „sistem care-și apără nu valorile culturale, ci o serie de privilegii de nebănuit"[33], concluzie generalizată cu multă plasticitate ideatică de Emilian Marcu: „Papionul, în cultură, este nimerit numai pentru circari"[34]. Este interesantă și paralela cu practica textualismului românesc, „o formă mascată a autorităților vremii, capii sistemului totalitar, prin care i-au manevrat pe scriitori, naivi în exuberanța lor, expediindu-i în lumea teoretizărilor, a ingineriilor textului, abătându-i de la marile probleme care zguduiau socetatea românească a momentului. refugiul în textuare a generat mai multă ipocrizie infantilă decât demers responsabil"[35].

În încheierea dosarului de recepționare „Ancheta lui Dinescu" e de remarcat faptul că cele două scriitoare intervievate, Ileana Cudalb și Doina Uricariu, se numără printre puținii autori dispuși să ofere răspunsuri documentate asupra intertextualității în textele apostolice, prima neuitând să indice „cultura populară"[36], iar cea de-a doua – practicile judiciare moderne[37] pe lista codurilor premergătoare noțiunii științifice de intertextualitate.

---

[28] Idem, p. 15
[29] Idem, p. 25
[30] Ibidem
[31] Pentru detalii a se vedea: Emilian Gaialicu Păun, Poezia de după poezie (Ultimul deceniu), Chișinău, Editura Cartier, 1999, p. 60 Astfel, în opinia eseistului basarabean optzecist, „Balada" (lui Dabija) e arghezian atât ca vocabular, cât și ca sintaxă", pe cât poemul „Omul-pasăre" e frate siamez cu stănescianul „Omul-fantă"
[32] Viorel Dinescu, Dialoguri Socratice, Galați, Editura Axis Libri, 2010, p. 158-159
[33] Idem, p. 132
[34] Idem, p. 165
[35] Idem, p. 140
[36] Idem, p. 126
[37] Idem, p. 249

După noi, abordarea intertextuală contemporană face o breșă ireversibilă în epistema tradițională de structurare a istoriei literare (de exemplu, pune în lumină inutilă orbita mişcărilor artistice clasicizate: „clasicism”, „romantism”, „simbolism”, „expresionism” ori „avant-garda” cu toate manifestările ei eclectice periodice) sau a perioadelor istorice culturale (fie că e vorba despre „renaștere”, „baroc”, „modernism” sau, mai nou, „postmodernism”) printr-o abordare prospectivă care să faciliteze „domesticarea” discursurilor externe și/sau „forenizarea” celui intern. Recunoaștem faptul că anume această imagine „heterotopică” (Michel Faucault) o aveam în vedere atunci când propuneam constituirea noțiunii de *metaxă*[38] ca alternativă viabilă la evoluția diacronică a culturii.

Iată mai jos schema generală a (post)poeticii, plasată la confluenţa disciplinelor umaniste (lingvistică, semiotică, teorie, critică şi istorie literară, retorică, stilistică, literatură universală și comparată) și cea a studiului limbilor clasice indo-europene:

Reversibilitate (cronotop)	retroactiv	prospectiv	introspectiv
Tangibilitate (ideologie)	eutopie[39]	anomie[40]	heterotopie[41]
Permeabilitate (domenii ale poeticii)	arhitext[42]	genotext[43]	intertext[44]

Așa cum observa semiologul Iury Lotman, „ceea ce în domeniul limbii și-a pierdut semanticica autonomă prin textele literare este supus semantizării secunde şi vice-versa”[45], explicație datorată probabil „capacității textului de a păstra amintirea contextelor care l-au precedat”[46]. Faptul că „textul nu este doar generator de noi sensuri, dar și condensator de memorie culturală”[47] era intuit deja spre finele secolului al XIX-lea de către filozoful limbii

[38] Igor Ursenco, Metaxa și post-literatura: o grilă // Revista Asociației de literatură generală și comparată, București, 2015

[39] Eutopie (grec.) – utopie pozitivă, cu sensul de „perfect”, dar diferit de „fictiv”

[40] Anomie (grec.) – comportament asocial, ca rezultat al conflictelor între „cultura" şi „structurile sociale”, manifestată prin criză ontologică și lipsa de eficiență a normelor sociale în calitatea lor de mijloc de reglementare normativă de conduită

[41] Heterotopie (grec.) – realitate virtuală („alt loc”) cu funcție escapistă

[42] Cu accent pe transtextualitatea lui Gerard Genett

[43] Se referă la generarea textuală preponderentă la nivelul gramaticii poetice (morfologie, fonetică și sintaxă)

[44] Pe linia „anxietății de a fi influențat” avansată de Harold Bloom

[45] Лотман Ю. М., Внутри мыслящих миров (Человек - текст - семиосфера – история), Москва: Издательство Радуга, 1996, с. 222

[46] Лотман Ю. М., Внутри мыслящих миров (Человек - текст - семиосфера – история), Москва: Радуга, 1996, с. 21

[47] Idem

Alexandr Potebnea, surprinzând cu multă claritate „imobilitatea relativă a imaginii raportată la volatilitatea conținutului”[48].

Prin urmare, conţinutul unei opere finalizate nu se mai dezvoltă în mintea artistului, ci în cea a receptorului[49], fapt remarcat și la criticul român Titu Maiorescu: „Cuvintele auzite nu sunt material, ci numai organ de comunicare. (...) Materialul poetului nu se află în lumea dinafară; el se cuprinde numai în *conştiinţa* noastră şi se compune din *imaginile reproduse ce ni le deşteaptă auzirea* cuvintelor poetice”[50] (s.n. – I.U.).

Se pare că această particularitate a inteligenței psihice umane i-a atras ulterior atenția și lui Mihail Bahtin, atunci când susținea spune orice enunț „este construit de la bun început luând în considerare totalitatea reacțiilor posibile[51] în adresa sa. Astfel că noţiunea de intertextualitate îşi va putea revendica oricând legimitatea, în regimuri politice şi registre artistice antagoniste. Rămâne notoriu exemplul singular al lui Mihail Bahtin care, fără să utilizeze termenul, îi trasează în schimb registrul de ansamblu. Iată doar câteva spicuiri din lucrarea consacrată problemei textului[52]:

„Evenimentul vieţii unui text, adică esenţa lui, se dezvoltă la frontiera dintre două conştiinţe […]. În realitate şi obiectul, şi viziunea poetului, şi mijloacele de exprimare se formează în procesul creaţiei [...]. Cuvântul luat între ghilimele, adică perceput şi utilizat ca străin, non-personal, şi acelaşi cuvânt utilizat fără ghilimele”[53].

Faptul că cercetătorul extinde spectrul discuţiei înafara limbajului verbal nu numai că nu îi diminuează din valoare, ba chiar îi permite generalizări de natură legică cu bătaie lungă, așa cum o va demonstra dosarul receptării bahtiniene în toată lumea:

„Textul înţeles drept monadă specifică, conţinând în interiorul său toate textele [...] Relaţiile dialogice între texte şi în cadrul textului. Caracterul lor deosebit (nelingvistic) [...] textul (spre deosebire de limbă înţeleasă ca un sistem de mijloace) nu poate fi tradus definitiv niciodată, dată fiind inexistenţa potenţială a unui text al textelor unic”[54].

Sau iată o memorabilă *ars intetextualia*, valabilă atât prin elocvenţa expunerii, cât şi prin forța ei de elocinţă: „opera constituie o verigă din circuitul vorbirii’’ sau „a învăţa să vorbeşti (la fel ca şi a scrie − *I.U.*), înseamnă să înveţi a construi enunţuri (pentru că noi vorbim prin intermediul enunţurilor şi nicidecum al propoziţiilor şi, desigur, al cuvintelor)”[55].

---

[48] Потебня А. А., Язык и народность / Эстетика и поэтика, Москва: 1976, с. 176

[49] Ibidem, с. 180-181

[50] Maiorescu Titu, O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867 / Critice, București: Editura pentru Literatură, 1967, p.11-12

[51] Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / Эстетика словесного творчества, Москва: Искусство, 1986, с. 290-291

[52] Întreaga exegeză, structurată pe teze-enunţuri, dispune de un potenţial şi sugestii teoretice nelimitate, care îşi aşteaptă încă interpreţii valoroşi

[53] Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / Эстетика словесного творчества , Москва: Искусство, 1986, p. 300-301

[54] Idem, p. 299-300

[55] Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / Эстетика словесного творчества , Москва: Искусство, 1986, p.271

Teoria enunţurilor se va constitui într-o dimensiune polifonică a comunicării, care e incorporată textului uman general, aşadar. Aceste consecinţe se pot dovedi în multe privinţe profitabile pentru studiul literarturii, şi expunerea ce urmează poate confirma aserţiunea formulată.

Mai întâi de toate – precizare absolut necesară – ea scoate definitiv din circulaţie noţiunile de felul *lanţ al vorbirii, subiect* (care ascultă, înţelege şi vorbeşte) etc. Astfel, *vorbitorul* este totodată şi cel care *răspunde*: „el nu e primul care vorbeşte, primul care a întrerupt tăcerea eternă a universilui. Aceasta presupune nu numai sistemul limbii pe care o vorbeşte, dar şi existenţa unor enunţuri anterioare – proprii ori străine – care intră în relaţie cu enunţul dat (se referă la ele, polemizează cu ele sau le presupune ca fiind cunoscute). Fiecare enunţ e o verigă din reţeaua complexă a altor enunţuri”[56]. Totodată, precizare importantă, „ultimile” enunţuri reţinute de conştiinţă sunt inerente enunţurilor care le vor urma.

Nici obiectul (tema) de referinţă nu constituie o noutate: despre el s-a vorbit deja, „a fost examinat şi apreciat în mod diferit, în baza lui s-au încrucişat săbiile, au coincis ori au distorsionat punctele de vedere” [57].

Aşadar orice „enunţ e rezonatorul ecourilor din cadrul altor enunţuri prin care e legat de comunitatea sferei vorbirii; procesul de însuşire a vorbirii şi a scrierii trebuie considerat – cu o anumită doză de aproximaţie – drept unul de „asimilare, mai mult sau mai puţin creatoare, a *cuvintelor străine* (şi nu ale limbii). Altfel spus, „toate enunţurile (inclusiv operele de creaţie) conţin „cuvinte străine” asimilate, conştientizate şi relevate în măsură diferită”[58], dar exact „cuvinte din alte enunţuri, existente deja, similare prin comunitatea temei, compoziţiei, stilului”. Numai în acelaşi context poate fi înţeleasă şi afirmaţia sa conform căreia „orice voce creatoare plauzibilă, în realitate e doar a *doua* <...>. Scriitor trebuie considerat doar cine e în stare să modeleze limba dar înafara ei, adică cel care *vorbeşte indirect*”[59].

În sfârşit, mai există un alt moment hotărâtor care trebuie luat în consideraţie la analiza intertextualităţii, şi anume atitudinea faţă de sine a creatorului propriu-zis[60]. Or, „stenograma gândirii umaniste e întotdeauna o stenogramă a dialogului de tip special: complexitatea relaţiei dintre *text* (ca subiect de studiu şi reflecţie) şi încadrarea sa *contextuală* (a celui care întreabă, contestă, etc.) prin care se realizează gândirea cognitivă şi evaluatoare a omului de ştiinţă. Aceasta este întâlnirea dintre două texte, finalizat şi reactiv, prin urmare întâlnirea a doi subiecți, a doi autori. Textul nu este obiect, motiv pentru care o a doua conștiință, conştiinţa destinatarului, nicidecum nu poate fi eliminată sau neutralizată”[61].

Aşadar, în cazul în care admitem că intertextualitatea nu e o practică radioestezică asemenea îndeletnicirii vechilor căutători de surse de apă potabilă, ea ar trebui investită cu

[56] Idem, p.261
[57] Idem, p. 289
[58] Ibidem, p. 283-284
[59] Idem, p. 305
[60] Idem, p. 318
[61] Бахтин, М. М., Эстетика словесного творчества, Москва: Издательство Искусство, 1979, с. 285

proprietățile unui mecanism, general și generalizat, care proiectează „ego”-ul poetic „printr-un sistem complex de relaționare prin opoziții, identificări și camuflări cu textele altor autori”[62].

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

a) în română și engleză

Abrams, M. H., The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition, Oxford: Oxford University Press, 1971

Appleby, Joyce et al. (eds.), Knowledge and Postmodernism in Historical Perspective, New York & London: Routledge, 1996

Barthes, Roland, The semiotic chalenge, Berkeley▪Los Angeles▪London: University of California Press, 1994

Deconstruction and Criticism, Bloom, Harold, Man de, Paul, Derrida, Jacques, Hartman, Geoffrey H, and Miller, Hillis J, (ed.), London, Routledge, 1979;

Dinescu, Viorel, Dialoguri Socratice, Galați, Editura Axis Libri, 2010

Hassan, Ihab, Sfâşierea lui Orfeu (Postfață) // Caiete critice, 1986, nr.1-2

Hassan, Ihab, Pluralism in Postmodern Perspective // Critical Inquiry, 1986, vol.12;

Gaialicu Păun, Emilian, Poezia de după poezie (Ultimul deceniu), Chișinău, Editura Cartier, 1999

Graff, Gerald, The Myth of the Postmodern Breakthrough / Literature Against Itself, Chicago: University of Chicago Press, 1979

Hegel G.W. F., Frumosul artistic sau idealul / Estetica, Bucureşti: Editura Minerva, 1984

Kelley, Donald (ed.), The History of Ideas: Canon and Variations, Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1990,

Levin, Harry, What was the modernism, New York: Oxford University Press, 1966

Maiorescu, Titu, O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867 / Critice, București: Editura pentru Literatură, 1967

Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu, D. Adamec şi I. Both (ed.), Cluj Napoca: Editura Dacia, 1991

Vattimo, Gianni, Il pensiero debole, Milano,1983, apud Matei Călinescu, Cinci feţe ale modernităţii, Bucureşti: Editura Humanitas,1995

Ursenco, Igor, Metaxa și post-literatura: o grilă // Revista Asociației de literatură generală și comparată, București, 2015

[62] Фатеева Н.А., Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов, Москва: Издательство Агар, 2000, с. 21

b) în limba rusă

Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / Эстетика словесного творчества, Москва: Искусство, 1986

Бахтин, М. М., Эстетика словесного творчества, Москва: Издательство Искусство, 1979

Затонский Д., Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы, 1996, №3, с.205

Кузьмина Н.А., Интертекст и его роль в эволюции поэтического языка, Екатеринбург: Издательство Урал, Омск: Омский госуниверситет, 1999

Лотман Ю. М., Внутри мыслящих миров (Человек - текст - семиосфера – история), Москва: Издательство Радуга, 1996

Потебня А. А., Язык и народность / Эстетика и поэтика, Москва: Издательство «Правда», 1989

Фатеева Н.А., Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов, Москва: Издательство Агар, 2000

Ямпольский, М.Б, Память Тиресия, Москва: Издательство Искусство,1993

ACKNOWLEDGEMENT. The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652